ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

PECHAT' I REVOLIUTSIIA

ZHURNAL LITERATURY ISKUSSTVA KRITIKI I BIBLIOGRAFII

Vol. 19

Nos. 7-12

1929

MOCKBA
KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln, Liechtenstein
1970

Printed in Switzerland

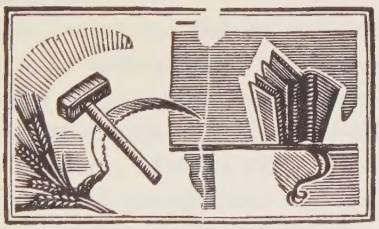
Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ
И
РЕВОЛЮЦИЯ

ЖУРНАЛ

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ



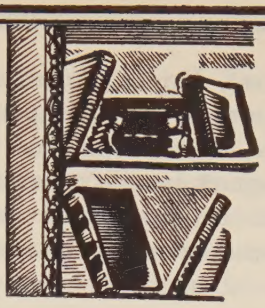
КНИГА СЕДЬМАЯ

ИЮЛЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929

Редакция номера
закончена 3/VII

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ



ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА.

(К пересмотру устаревшей традиции.)

Т. Алешина.

Чехов, созданный критикой, это художник эпохи мрачной реакции, певец «хмурых людей», певец «сумерек», «мрачный певец серых осенних будней», одним словом хотя и разными эпитетами данный, но в общем все один и тот же художник, создавший свои произведения из безотрадно-мрачных красок.

Таким знает Чехова большинство читателей. С таким Чеховым знакомят новое подрастающее поколение, учащуюся молодежь. Такого «хмурого» певца «безнадежности» продолжают любить многие из поклонников и почитателей Чехова, современники и его и наших дней.

Чеховское творчество отразило весь сложный путь приспособления к действительности прогрессивно настроенного разночинца 80-х гг., со всеми положительными моментами роста его социальной психологии и с неизбежными ошибками и неудачами отдельных представителей этой социальной группировки.

Анализируя чеховские образы, можно проследить длинный путь прогрессивной эволюции этой социальной психологии, от примитивнейшего состояния ее у «людей в футляре» через смутное ощущение неудовлетворенности окружающим (напр. Лаевские — «Дуэль») переходящее в явное недовольство, в протест. Можно обнаружить и резкие отличия среди протестующих. Чеховское творчество мастерски отразило протест пассивный, натур по преимуществу созерцательных (Войницкие — «Дядя Ваня», Прозоровы — «Три сестры» и т. п.). Сила художественного мастерства, с какой запечатлены образы этих пассивных созерцателей, и послужила причиной того, что они заслонили от критики и читателей целый ряд других образов.

Рядом с пассивными созерцателями в чеховском творчестве можно найти образы и людей дела, натур активных, которые не довольствуются констатированием своей неудовлетворенности, а пытаются как-то, каждый по-своему, изменить существующее. К этим последним нужно отнести такие образы, как Волчанинова («Дом с мезонином»), Полознев («Моя

жизнь»), Хрущев («Леший»), фон-Корен («Дуэль») и мн. др. Они не чужды Войницким и Прозоровым, которые говорили: «что же делать, надо жить», «будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба»,— они одной с ними социальной сущности. Недаром и Войницких и Прозоровых отмечала уже огромная жажда дела. Отличаются они от них в сущности только реальным воплощением в жизнь их мечты, их жажды дела. Лозунг «дела» — лозунг чеховского героя разночинца-восьмидесятника на всех стадиях его развития, у одних в форме мечты, у других — воплощенный в жизнь.

Исторический момент и роль политически беспомощной мелкой буржуазии, к которой принадлежала эта социальная группировка, приводили, однако, к тому, что при конкретном воплощении этого лозунга в жизнь многие представители из разночинцев-восьмидесятников часто впадали в историческую ошибку, шли по ложному пути, как, напр., переоценившие политическое значение земства, убежденные защитники лозунга «всесильное земство», вроде Волчаниновой («Дом с мезонином»), или Иванова, личной гибелью демонстрирующего всю несостоятельность чрезмерного увлечения земством.

Однако в чеховском творчестве можно найти образы и такого разночинца-восьмидесятника, которым найден правильный путь своего объективного социально-исторического развития, а следовательно одновременно и своего личного спасения. Такой разночинец видит путь к действительно прогрессивному развитию в стремлении к осуществлению своего социального идеала — «разумно организованного общества» — под знаменем «*знания*». Т. е. в годы беспросветной реакции восьмидесятник видит надежнейший путь к осуществлению своего идеала не в бесплодной борьбе на политическом фронте, подобно недальновидным земцам, но и не на экономическом фронте социальной борьбы, — где он уступает первенство буржуазии, а на единственно сохраняющем для разночинца-восьмидесятника социальный смысл *фронте теоретической деятельности*. Образ такого разночинца-восьмидесятника так же глубоко и художественно-завершенно представлен в чеховском творчестве, как и образ безвольного пассивного созерцателя, вроде дяди Вани. Только преувеличенно-повышенными требованиями современников к своему художнику можно объяснить то, что все эти образы в чеховском творчестве остались незамеченными, непонятыми, недооцененными в свое время современной Чехову марксистской критикой. На анализе именно этой части образов разночинца-восьмидесятника в чеховском творчестве нужно сосредоточить внимание, чтобы понять истинный социальный смысл этого творчества и уяснить его социальное значение и для нашего времени. В этих образах получил воплощение кульминационный момент прогрессивного развития социальной психологии разночинца-восьмидесятника, являющегося стержневым образом всего чеховского творчества. *Борьба за культурное строительство* на фронте теоре-

тической деятельности — то общее, что объединяет целый ряд индивидуальных образов, олицетворяющих эту стадию развития разночинца в одно лицо.

Хрущев («Леший»), Соболь («Жена»), фон-Корен («Дуэль»), художник («Дом с мезонином»), Королев («Случай из практики»), Благово («Моя жизнь»), Тригорин («Чайка») — все это один и тот же образ «активного строителя культурного будущего» на фронте теоретической, преимущественно, деятельности, будь это врач-общественник, земский врач, художник, писатель, зоолог или врач-ученый.

Все они физически здоровые, сильные: Соболь — «*высокий, плотный*, с большою русою бородой...», у фон-Корена «смуглое лицо, большой лоб и черные курчавые, как у негра, волоса», он «с красиво подстриженной бородкой и широкими плечами, которые служили очевидным доказательством его *хорошего здоровья и крепкого сложения*». Благово — «по наружному виду был еще совсем студент. И говорил и ходил он, как студент, и взгляд его серых глаз был такой же *живой, простой и открытый*, как у *хорошего* студента».

В вопросах общественных, — спокойствию и добродушному равнодушию «людей в футляре» активными деятелями противопоставляется беспокойность и неудовлетворенность их. Напротив, в вопросах личной жизни, мелочах житейских — недовольству, брюзжанью, вечным жалобам, пессимистическому нытью и мелочно-раздражительному проявлению характера обывателя в футляре — противопоставлена органическая *жизнерадостность*, восторженность творческой натуры активных строителей.

Интересно отметить, что неисчерпаемый внутренний источник радости у активных деятелей возбуждал иногда и в них самих «недоумение», «беспокойство» за прочность своей жизнерадостной настроенности «счастливого», с одной стороны, и за возможность сближения такого их состояния с самодовольством «людей в футляре», с другой стороны. В нервно-переутомленном сознании такого активного строителя, в лице магистра Коврина («Черный монах»), неотступным вопросом вертится и это «недоумение», получая свое овеществление в одном из задаваемых Черному монаху волнующих вопросов: «Знаешь? И меня, как Поликрата, начинает немножко беспокоить мое счастье. Мне кажется странным, что от утра до ночи я испытываю одну только радость, она наполняет всего меня и заглушает все остальные чувства. Я не знаю, что такое грусть, печаль или скука. Вот я не сплю. У меня бессонница, но мне не скучно. Серьезно говорю, я начинаю недоумевать». И это «недоумение» получает свое разрешение в объективно санкционируемой черным монахом законности этой потребности «органического ощущения жизненной радости» как потребности, социально состоятельной для всех, составляющих идеал активного строителя культурного будущего людей. «Но почему? — изумился монах. — Разве радость сверхъестественное чувство?

Разве она не должна быть нормальным состоянием человека? Чем выше человек по умственному и нравственному развитию, чем он свободнее, тем большее удовольствие доставляет ему жизнь. Радуйся же и будь счастлив». На раскрытии *специфичности* именно этого *мотива жизнерадостности* в социально-психологическом облике защитника культурного строительства и развернут, между прочим, образ Коврина в «Черном монахе».

Характерно, что общее всем этим образам критическое отношение к несовершенству окружающего заостряется ими всегда на одном и том же. Активными строителями подчеркиваются среди несовершенств не ужасы, напр., нищеты и бедности сами по себе и не отсутствие удобств и комфорта в личной жизни. Всё нападки их обычно направлены либо на невежественность, отсутствие грамотности, либо на некультурность, отсутствие знания людей, посвящающих себя теоретическому творчеству, культу знания, — единственному их знамени. Будь это критика повседневной жизни обывателя в футляре, отношения интеллигенции к народу, понимания интеллигенцией своих задач и пр. или противопоставление критикуемому своих положительных взглядов на задачи современников, идеалов и убеждений — всюду одинаково звучит руководящий ими лозунг — «знания».

Описывая деревенскую действительность, представитель этой группы образов в лице д-ра Соболя («Жена») и художника («Дом с мезонином») дает характерно своеобразное подчеркивание ужасов этой действительности: «А деревня такая же, какая еще при Рюрике была, нисколько не изменилась, *те же печенеги и половцы*».

Сталкиваясь с фабрично-заводской жизнью, такой человек в лице ординатора Королева («Случай из практики») с недоумением констатирует всю *бессмысленность, несообразность, нелогичность* видимой действительности: «Тысячи полторы-две фабричных работают без отдыха в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара; сотня людей надзирает за работой, и вся жизнь этой сотни уходит на записывание штрафов, на брань, несправедливости, и только двое-трое, так называемые хозяева, пользуются выгодой, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец».

И меры борьбы с окружающим злом рисуются ему радикальными единственно тогда, когда они основаны на *знании*. Потому жестокой критике подвергаются способы улучшения окружающего как путем мелких усилий в деревне, так и путем буржуазной благотворительности в деле улучшения быта рабочих в капиталистической действительности.

Существующие общественные отношения — результат стихийной организации общества — не удовлетворяют знаменосца «знания», — подвергаются им суровой критике:

«Если, понимаете ли, хорошенько вдуматься, вглядеться, да разобрать эту, с позволения сказать, кашу, то ведь это не жизнь, *а пожар*

в театре» (Соболь). «Нет истинных героев, нет талантов, нет людей, которые выводили бы нас из этого *темного леса*...» (Хрущев).

Критика несовершенств окружающего неизменно направлена на отсутствие *знания*, *разумного* начала в жизни, *умных*, *культурных* людей и *культурного* строительства. «Логики в нашей жизни нет, вот что, логики»,— говорит уже Соболь («Жена»). Даже общественные настроения расцениваются по тому же принципу. В ответ на рассуждения Белокурова («Дом с мезонином») о «болезни века—пессимизме» художник возражает: «Дело не в пессимизме и не в оптимизме, а в том, что у девяносто девяти из ста — *нет ума*». Один и тот же, единственно органически-свойственный этим людям критерий — критерий знания — положен в основу и всех выдвигаемых ими положительных способов и мер борьбы, стремлений и идеалов. И в «отношении к народу», и в понимании глубины «общественных течений», и в самой основе их социального идеала — всюду сквозит центральный момент социально-психологической сущности их — тяга к знанию.

«Наше дело учиться и учиться, стараться накоплять возможно больше знаний, потому что серьезные общественные течения там, *где знания*, и счастье будущего человечества только в знании» (Благово—«Моя жизнь»).

Основным признаком, отличающим анализированные образы не только от «людей в футляре», но и от всех протестующих, и является новое, выброшенное ими знамя — знамя «знания» в отличие от знамени первых ступеней развития их социальной психологии — «дела».

«Учиться нам нужно, учиться и учиться», «надо заниматься науками, искусствами», «культурная жизнь у нас еще не начиналась», «нет культурных людей», — это мнение повторяет целый ряд образов разночинца-восьмидесятника в чеховском творчестве.

Культ знания, и знания, не оторванного от жизни, как знание, оставлявшее в жизненной беспомощности профессора Николая Степановича («Скучная история») или погубившее Андрея Ефимовича («Палата № 6»), а знания, могущего помочь познать жизнь, культ научной и творческой деятельности, могущей служить оружием в жизненной борьбе, познание жизни на основе *естественно-научного материализма*, — вот то общее и основное, что объединяет всю последнюю группу чеховских образов.

Выбору именно «культа знания» способствовало как субъективное предрасположение к этому, так и объективно историческая возможность сделать это; т. е. как своеобразие социальной психологии, так и внешнее социально-экономическое положение и историческая роль социальной группировки, обусловленные с своей стороны в конечном счете общей и основной причиной — ростом производительных сил.

Начнем с первого.

Причина культа знания в этом отношении, т. е. *в субъективном плане*, — заключается в основной предрасполагающей к этому особен-

ности всех неудовлетворенных, оттолкнувшихся от «людей в футляре»,— а именно в органической потребности их стать героем. «Я не герой, но я сделаюсь им»,— сказал еще Хрущев. Потребность эта с своей стороны коренится в основных свойствах его классовой сущности. Мелкий собственник, непосредственно участвующий в борьбе за существование и притом в *одиночку*,— он давно уже индивидуалист. Сама форма участия его в социальной борьбе предполагает и располагает к исключительно интенсивному развитию и совершенствованию субъективной организации своей личности, своей индивидуальности. Индивидуализм органически свойственен его социальной сущности.

В скрытой форме индивидуализм продолжает оставаться неотъемлемой особенностью труженика в одиночку и при приобщении его к борьбе за общие интересы всех эксплоатируемых, способствуя выбору именно культа знания, участия в теоретической деятельности, требующей еще более интенсивного развития и совершенствования субъективной организации своей индивидуальности.

С другой стороны, общественному коллективу тоже необходимо культивирование значения каждой отдельной личности, а тем более на фронте теоретической деятельности. Благодаря этому конфликт между субъективным устремлением и объективно-исторической необходимостью сглаживается для такой личности, способствуя достижению известной гармонии со стороны субъективного плана образа.

Объективно-исторические возможности, способствовавшие развитию в активных строителях культурного будущего именно «культа знания», следующие:

Прогрессивные слои мелкой буржуазии, с которыми мы имеем здесь дело, не защищают *своих современных* экономических интересов. Но они не отказываются окончательно от всякой борьбы за своеобразный путь своего исторического развития. Недаром еще Хрущев возмущался добровольным отказом от прав на завоевание своего пути развития в жизни: «Мелок Жорж, который ничего не нашел умнее сделать, как только пустить себе пулю в лоб. Я не застрелюсь и не брошусь под колеса мельницы». Они выдвигают новый лозунг — участие представителей своей социальной группировки в теоретической деятельности — единственно приемлемой и возможной смычки интересов своей социальной группировки с интересами подрастающего пролетариата [1]). Это — защита «будущих своих интересов» как социальной группировки, и это единственно возможный путь как сохранения современной исторической значимости своей социальной группировки в целом, так и

[1]) См. о роли интеллигенции мелкой буржуазии у Ленина: «Бессильная сама по себе, она могла бы дать весьма значительным слоям мелких буржуа и крестьян как раз то, чего им недостает: знание, программу, руководство, организацию» («В хвосте у монархической буржуазии или во главе революционного пролетариата и крестьянства». Собр. соч., т. VI, стр. 432).

предохранение от личной гибели ее отдельных представителей. Знаменосцами «знания» достигнута известная гармония субъективного устремления личности с объективно-историческим ходом общественного развития. В новом типе интеллигента, вооруженного вдохновляющей уверенностью в силу знания, звучат уже жизнерадостные нотки. Сила знания делает их уверенными в себе, неутомимыми в борьбе с некультурностью окружающего. В отличие от безвольных нытиков, пессимистов представители этой группы образов жизнерадостны, бодры, сильны своей верой в лучшее будущее, в возможность личного участия в мировом историческом прогрессе.

Критическое отношение к среде — основная социально-психологическая особенность всех неудовлетворенных разночинцев-восьмидесятников — является вместе с тем и центральным мотивом, на котором развертываются эти образы, благодаря именно критическому отношению и попадающие в различного рода столкновения с окружающей их средой «людей в футляре».

От конкретного овеществления того или иного момента в противоположении неудовлетворенным «людям в футляре» и зависит социальный смысл *индивидуальных* образов.

Так, Хрущев («Леший») заострен на критическом отношении к самому повседневному *бытию* «людей в футляре». Хрущев противопоставлен Орловским, Дядиным, Серебряковым и др. своим *своеобразным бытием*.

Хрущев — помещик, кончивший курс на медицинском факультете. Но как и для всех остальных разночинцев-восьмидесятников, стоящих на той стадии развития этой психологии, когда культ знания является центральным моментом, — и для Хрущева его деятельность врача не является успокоительным средством и оправданием праздной жизни, как у Асориных, не превращается и в знамя, как у Волчаниновых и Ивановых, а представляется лишь одним из средств участия в общем строительстве. Его планы, проекты и интересы гораздо шире мелких усилий и частных реформ и уходят далеко за пределы своего уезда. Ярый защитник лесов, он занимается охраной их, копает на своей земле торф, разводит питомники. В уста Хрущева как раз и вложена знаменитая фраза о «молодой березке, посаженной собственной рукой», — фраза, послужившая в свое время материалом для критики и поводом для смеха последующих поколений над «добродетельными сельскими учительницами и земскими врачами». Березки и леса Хрущев сажает не из сантиментальной преданности лозунгу его дней «что-то делать своими руками», а из внутренне-ощущаемой необходимости «преумножать то, что дано человеку», использовать «разум и творческую силу», «творить, а не разрушать». До сих пор он (человек) не творил, а только разрушал. «Рубить леса из нужды можно, но пора перестать истреблять их». «Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее» «и все от

того, что у ленивого человека *нехватает смысла* нагнуться и поднять с земли топливо».

Хрущев стоит выше окружающего общества не только способностью критически относиться к нему, но и своей внутренней силой *веры* в лучшее будущее, *в возможность культурной революции*. «Когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный вот этими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти, и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я». Одержимый новыми планами строительства светлого будущего, Хрущев всюду появляется с надоевшей всем его окружающим проповедью беречь и разводить леса, составляет карты своего уезда.

Социально-психологический облик разночинца-восьмидесятника, достигшего культурного момента своего развития, противопоставленный в образе Хрущева «людям в футляре», отличается от них в основном следующим: *критическим отношением к окружающей действительности* на основе *знания, потребностью активного личного участия* в деле строительства культурного будущего, *органическим единством сознания долга и воли* в человеке, *уверенностью в возможности культурной революции* и общей *жизнерадостной настроенностью*. Если Хрущев противопоставляется самому бытию «людей в футляре» своим отличным от их образом жизни в их же среде и с предоставленными им возможностями борьбы за культурное строительство, то другой образ этой же группы фон-Корен («Дуэль») заострен на идеологическом конфликте культурного строителя с «людьми в футляре». Фон-Корен является кульминационным моментом, завершением этого мотива — критического отношения к окружающему на основе знания. Фон-Корен во всеоружии естественнонаучного материализма громит (в столкновении с Лаевским) *философию* праздного и ленивого «человека в футляре».

Фон-Корен — молодой зоолог, «приезжавший летом к Черному морю, чтобы изучать эмбриологию медуз». Подобно всем образам этой группы, он увлечен своей деятельностью и с восторгом говорит о ней.

Фон-Корен, противопоставленный Лаевским, — олицетворению не только праздно-созерцательного существования, но и соответствующей такому существованию лениво-созерцательной философии футлярничества, — и дает, наряду с анализом *сущности организма* Лаевских, анализ и критику «*философии*» этого организма. Попытки Лаевского — университетски-образованного человека — найти философское объективное оправдание своему ничегонеделанию особенно возмущают фон-Корена своей «циничностью». «Понимайте так, мол, что не он виноват в том, что казенные пакеты по неделям лежат нераспечатанными и что сам он пьет и других спаивает, а виноваты в этом Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавшие неудачника и лишнего человека».

Тенденции философствующего футлярничества в разлагающем влиянии *цивилизации, культуры* искать оправдания своего футлярнического невежества и некультурности особенно возмущают борца за культурное строительство. «Рыться под цивилизацию, под авторитеты, под чужой алтарь, брызгать грязью, шутовски подмигивать на них только для того, чтобы оправдать и скрыть свою хилость и нравственную убогость, может только очень низкое и гнусное животное».

Критическое отношение к «человеку в футляре» выливается у фон-Корена в явно-враждебное, переходит в открытую борьбу. Представители более примитивной стадии развития психологии неудовлетворенных, отталкивающихся от «людей в футляре», менее враждебно настроены к ним. По сравнению с ними фон-Корен — огромный шаг вперед. Вооруженный как зоолог знанием естественно-научного материализма, он многое в жизни умеет понять лучше. Сторонник созидательной деятельности, представитель культурных строителей, он не останавливается в недоумении, подобно, напр., Самойленко, перед загадочностью разрушительных тенденций, поощряемых якобы природой. «Зверек, который все портит и разрушает на своем пути»,— не ставит перед фон-Кореном самойленского вопроса «Зачем он создан?» Зоолог знает, что эволюционный процесс в природе происходит *безразлично*, во всех возможных направлениях и в полезном и во вредном, и что прогрессивности эволюции способствует естественный отбор. «Твой зверь сокрушает только слабых, неискусных, неосторожных, одним словом имеющих недостатки, которые природа не находит нужным передавать в потомство». «Таким образом твой зверек, сам того не подозревая, служит великим целям усовершенствования». Желая служить со своей стороны тем же «великим целям усовершенствования», фон-Корен заботится «об улучшении человеческой породы». Сталкиваясь с таким «самым гнусным и низким животным», как Лаевский, активный участник культурного строительства в лице фон-Корена требует, подобно зверьку, «который сокрушает слабых» уничтожения Лаевских, выявляя всю твердость, силу и «деспотию» своей натуры.

Согласно специфике чеховского стиля фон-Корен заострен на одной преобладающей в этом образе черте. На протяжении всего произведения он постоянно возвращается (подобно Хрущеву, проявляя при этом меньше всего спокойствия и равнодушия) к единой своей теме «об улучшении человеческой породы», — и это лейт-мотив тематического плана образа фон-Корена, роднящий его со всеми остальными образами (этой группы неудовлетворенных) активных участников культурного строительства будущего.

Возникает вопрос: почему фон-Корен вооружается именно против Лаевского? Лаевский не самое огромное общественное зло среди существующих общественных противоречий. Это может быть понятно и современникам фон-Кореных — свидетелям развитых форм капиталистиче-

ской действительности. Лаевский не капиталист, не эксплоататор, не живет на шее своих рабочих, как, напр., Ляликовы («Случай из практики»), против паразитизма которых, кстати сказать, Королев не вооружается вовсе. Фон-Корен плохой социолог. Стремясь служить усовершенствованию общественной жизни, он, не зная своеобразия законосообразности общественного развития, не умеет видеть действительное социальное зло, против которого надо бороться, не знает причин наличия общественного зла, не умеет выдвинуть и мер и способов борьбы с общественным злом. Обобщение фон-Корена «вреден и опасен *для общества*» надо понимать как невольное преувеличение классово-детерминированного человека. Идеолог мелкой буржуазии, прогрессивно настроенных слоев ее, он ополчается на то, что вредно и опасно не столько для общественного развития в целом, сколько для развития его фон-коренской социальной группировки. Лаевский грозит нарушением разумности и справедливости организации общественных отношений с точки зрения мелкой буржуазии, вернее известных слоев ее. Представитель мелкой буржуазии, отказывающийся от интенсивной организации своей собственной личности, — самый страшный враг грозящий обречь социальную группировку на потерю социального значения, на социальную гибель.

Выступление фон-Корена — это не протест против действительно социальной опасности в капиталистическом обществе от паразитического элемента класса тунеядцев, а протест против недостаточного понимания своих узко-классовых интересов своей, социальной группировки, которая избежать социальной гибели может только при условии интенсивнейшей организации производительных сил своей собственной личности. Путь улучшения «человеческой породы» рисуется ему не как социальная организация революционного вмешательства в переустройство общественных отношений на такой основе, которая бы исключала возможность паразитического существования, а с узко-классовой своей точки зрения как субъективная организация *сознательной личности*. Человек как *разумное* животное — в отличие от «зверька», который приспособляется и борется, «сам того не подозревая», — должен *сознательно* приобретать признаки сильного в жизни и *сознательно* уничтожать на своем пути слабых. На вопрос Самойленко: «А что должно делать общество?» он отвечает: «Оно? Это его дело».

Представитель активных участников строительства культурного будущего и защитник своего знамени «знания», фон-Корен не обладает знанием научного социализма и на деле доказывает в конкретном столкновении с Лаевским ложность своего утверждения: «Я зоолог или социолог, *что одно и то же*».

Вдохновленный, с одной стороны, желанием служить усовершенствованию «общественной жизни», с другой стороны ослепленный естественно-научным материализмом и не видящий своеобразия общественного развития, он проявляет отсутствие исторической точки зрения,

пытаясь по аналогии с законосообразностью своей науки — зоологии — подойти к пониманию и переустройству капиталистического классового общества. Законосообразность объективно-исторической действительности сильнее субъективного устремления отдельной личности, потому фон-Корен, не постигший этой законосообразности, подобно своему «зверьку», «сам того не подозревая, служит великим целям усовершенствования»... *своей социальной группировки*. А так как его социальная группировка самостоятельного политического значения не имеет, то служение ее интересам и на идеологическом фронте, приводит ее идеолога к вращению в порочном кругу. Благодаря этому все мероприятия активного культурного строителя, вооруженного знанием и органической потребностью «служить усовершенствованию» общественной жизни, превращаются в неменьшую *утопию*, чем земская деятельность Ивановых и Волчаниновых, и в социальном смысле остаются столь же *бесплодными*, как и конкуренция с побеждающим капитализмом защищающих свои современные интересы «людей в футляре». Потому, несмотря на резкое отличие их друг от друга, в них во всех есть *общность* их социального облика. Разница заключается только в степени проявления одних и тех же свойств, обусловленной особенностями различных областей их деятельности.

Не познавший законосообразности общественного развития, борец за общественные идеалы остается в социально-историческом смысле *бесплодным*. Пробел в этом отношении накладывает соответственный пробел и на социально-психологический облик его. Оптимистически настроенный, жизнерадостный борец за научный идеал свой — культурное разумное будущее — он проявляет неуверенность и сомнение, когда речь заходит о конкретных способах осуществления его. Грусть политически беспомощного класса звучит тогда и в сумевшем рвануться к хранителям исторического оптимизма борцам за светлое будущее. Недаром фон-Корен сам отмечает: «Какие мы с ним (с Лаевским) победители? Победители орлами смотрят, а он жалок, робок, забит, кланяется, как китайский болванчик, а мне... *мне грустно*».

Необходимо отметить, что критическое описание деревенской действительности, встречающееся у художника («Дом с мезонином»), Соболя («Жена») и других представителей последней группы образов — культурных строителей будущего — есть всегда разоблачение *ужасов* деревенской действительности. Это не идеализация крестьянской общины, а неизменное разоблачение идиотизма деревенской жизни, объективировавшееся в чеховской новелле, посвященной деревенским мотивам. Речь художника — как бы логическое изложение положения вещей того времени, художественно отображенных в бесчисленных картинах и образах чеховского творчества, и вместе с тем обнажение отношения к этому положению вещей со стороны неудовлетворенных активных строителей среди разночинцев-восьмидесятников.

Традиционному пути барской благотворительности художник противопоставляет свое понимание реального пути борьбы с опутавшим людей злом. «Если что-нибудь и нужно делать в борьбе с окружающим злом, так это освободить людей от тяжкого физического труда. Нужно облегчить их ярмо, дать им передышку, чтобы они не всю жизнь проводили у печей и в поле». «Возьмите на себя долю их труда», говорит он.

В отрицательной оценке чрезмерного увлечения земской деятельностью звучит правильное понимание исторического момента, а описание ужасов идиотизма деревенской действительности свидетельствует о действительно научном понимании объективного хода исторического развития России, не представляющей в этом отношении никакой самобытности и обреченной итти по тому же традиционному пути капиталистического развития. Такому пониманию способствует особенность социального положения представителей данной социальной группировки. В 80-ые годы, годы явной победы капитализма в России, мелкая буржуазия особенно остро ощущала в *личной* конкуренции эту победу. Идеализация крестьянской общины уже невозможна для представителей прогрессивных слоев мелкой буржуазии в классово-враждебном окружении господствующего капитализма. То же можно сказать и об отношении их к земцам. Если земская деятельность могла увлечь и дать удовлетворение ищущим оправдания своей личной жизни кающимся дворянам типа Асориных, то она оставляла неудовлетворенными ищущих применения своей органической потребности к строительству лучшего будущего разночинцев. Близорукое увлечение Волчаниновых в условиях капиталистической действительности должно было для разночинца кончаться трагедией Ивановых.

Однако в противопоставленном барской благотворительности понимании художником реальных путей борьбы с окружающим злом мало отличия от волчаниновского утопизма. Идеал его — замена существующего хаоса рационально организованным обществом — несомненно сам по себе исторически прогрессивен. Но он остается не меньшей утопией, чем надежды Ивановых и Волчаниновых на всесильное земство. Исторически-состоятельный идеал требует столь же исторически-состоятельных конкретных путей и способов своего осуществления. А меры и возможности осуществления художника не соответствуют научности его социалистического идеала. Заимствованные у утопического социализма они и самый идеал его превращают в утопию. «*Если бы* все мы, городские и деревенские жители, *все без исключения, согласились* поделить между собою труд, который затрачивается вообще человечеством на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас...» и т. д. Путь к социалистическому раю сквозь полюбовное договорное соглашение всех «без исключения» членов классово-антагонистически настроенного капиталистического общества по своей состоятельности мало чем отличается от утопического реформаторства земцев.

Больше того, если близорукость земцев, убежденных строителей лучшего будущего, заслоняла перед их пламенной верой в свое дело реальное положение вещей, то все же само участие в земской деятельности поддерживало прогрессирующую устремленность такого сторонника к проявлению активного начала своей натуры. А утопические надежды активного культурного строителя на то, что бы было, «если бы...» и т. д., несмотря на органически свойственную их натуре активность, несмотря на знания их, способствовавшие созданию научно-состоятельного идеала их стремлений, остаются в конце концов не чем иным, как пассивным ожиданием наступления такого несбыточного «если бы...», превращая активных строителей культурного будущего в таких же пассивных созерцателей, какими были все представители их социальной группировки на первой стадии развития этой социальной психологии. Проделавшие огромный путь развития сквозь потемки «беспросветных сумерек» своего времени, сумевшие сохранить вдохновляющую их к делу творческую энергию и найти исторически состоятельные пути узко-классового развития своей социальной группировки, — они не в состоянии превзойти самих себя. Активного начала их натуры хватило только для организации своей собственной личности и нехватает для организации активного вмешательства в объективные условия окружающего, для революционного переустройства хаоса в научно-состоятельный идеал свой, в разумно организованное социалистическое общество.

Идеал их — всеобщее *коллективное* участие в борьбе за существование — вызывает, несомненно, протест против всяческих тенденций современников к *спасению в одиночку*. Такой протест нашел свое самостоятельное овеществление в чеховском творчестве в образе д-ра Благово.

Д-р Благово, как все образы этой группы, увлечен активным строительством культурного будущего. В начале повести он «служит где-то в полку и говорит, что осенью поедет в Петербург держать экзамен на доктора медицины». У Благово это не бесплодные мечты *жаждущих* участия в общем строительстве пассивных созерцателей. Благово действительно «получил докторскую степень». В повести «Моя жизнь» Благово противопоставлен «людям в футляре», обывателям своего родного уездного города и, в частности, увлечению своего времени толстовством, спасением в одиночку. Понимая и ценя силу воли и напряжения, затраченные Полозневым в борьбе с предрассудками окружающей его социальной среды, Благово, однако, не одобряет мер и способов борьбы Полознева; Благово как бы детализирует мысли художника из «Дома с мезонином», подчеркивая, что не нужно понимать всеобщее участие в борьбе за существование как участие, где «каждый сам за себя». «Если все, в том числе и лучшие люди, мыслители и великие ученые», «станут тратить время на битье щебня и окраску крыши, то это может угрожать прогрессу серьезной опасностью», говорит он.

Не одобряет он деятельности Полознева и в деревне: «Пахать, косить, пасти телят недостойно свободного человека», «все эти грубые виды борьбы за существование люди со временем возложат на животных и на машины, а сами будут заниматься исключительно научными исследованиями».

Нечего и прибавлять, пожалуй, что д-р Благово, как и все остальные образы этого типа убежденного участника в культурном строительстве, живет и работает не по программному начертанию, извне навязанному, а по внутреннему побуждению быть именно таким и заниматься именно тем, чем он и занимается. В момент самого большого горя в личной жизни, убежденный как врач в том, что любимая им женщина, сестра Полознева, должна скоро умереть, что положение ее безнадежно, и он говорит об этом брату, и «слезы текут у него по щекам», — ему достаточно вспомнить о своей диссертации, заговорить о науке, о докторской степени, об ученой карьере, как «жизнь» снова «увлекает его». «Он говорит с увлечением — замечает Полознев — и уж не помнит ни о моей сестре, ни о своем горе, ни обо мне...»

В образе Благово субъективировалась та же самая социальная психология, которая объективировалась в оформлении образа Полознева — одного из участников в борьбе с неудовлетворяющим окружающим, но не умеющего избрать исторически состоятельных путей и способов борьбы с ним и оказывающегося на деле утопическим реформатором, разочарованным, пессимистически настроенным и гибнущим в своей личной жизни.

Активный строитель культурного будущего бичует, как мы видели, не только футлярническое состояние обывателей и праздно-ленивую их философию, но и ложно-понимающих свои задачи активных участников в борьбе с окружающим. В образе художника — земцев, в образе Благово — спасающихся в одиночку. Ничегонеделание возмущает их не больше, чем неумение правильно организовать производительные силы своей личности на социально-значимую борьбу с окружающим несовершенством.

Мелкая буржуазия как класс активных участников в социальной борьбе, а тем более культурные представители ее прогрессивных слоев, огромное значение придают, как мы видели, *активному началу в человеке*.

Основной принцип прогрессирующего материализма — активная сторона его — остается, однако, односторонним, однобоко использованным этой социальной группировкой. Получая почетное место в субъективной организации своей собственной личности, он никакого места не занимает в организации объективной действительности всего общественного организма.

Несмотря на протест этой социальной группировки, овеществленный в чеховском творчестве в образе Благово, против попыток спа-

сения в одиночку, и их собственный путь развития — не что иное, как тот же *путь спасения в одиночку*, путь мелкого труженика в одиночку.

В этом сказалась вся особенность мыслителя социальной группировки, *активно*-участвующей в борьбе за существование, но *разобщенной*, работающей и борющейся за свои интересы *в одиночку*, принужденной и мыслить соответственно этому о спасении *в одиночку*.

Органическое единство человека и дела, которому он служит, слияние личного интереса с интересом общественным является основной особенностью образов, достигших предельного развития этой социальной психологии. Еще Песоцкий («Черный монах») активный участник культурного строительства, владелец и организатор сада, который «не сад, а целое учреждение, имеющее высокую государственную важность, потому что это, так сказать, ступень в новую эру русского хозяйства и русской промышленности», — убежден, что «весь секрет успеха не в том, что сад велик и рабочих много, *а в том, что я люблю дело*— понимаешь? *Люблю, быть может, больше, чем самого себя*».

Эта социально-психологическая особенность, присущая всем активным из неудовлетворенных, ощущается многими из них, является неотъемлемым признаком всех активных культурных строителей, а осознается и получает свое объективное выражение в лице их идеолога в искусстве, в образе Тригорина («Чайка»). Тригорин противопоставлен Треплеву и Нине Заречной — воплощению двойственности, стремления посвятить себя, с одной стороны, служению искусству и искания, с другой стороны, какого-то личного счастья, помимо и вне этого искусства. Для Тригорина служение искусству и личная жизнь — одно целое. Пребывание его в среде близких и знакомых это не отдых от писательского дела, а непрерывная деятельность той же профессиональной психологии писателя, постоянный отбор социально-значимого из окружающего, собирание нужного ему для работы материала. Даже личные переживания в его жизни всегда ассоциируются с общественной значимостью и надобностью объективации их. Принужденный расстаться с молодой интересной девушкой, он выражает свое недовольство этим не только потому, что ему «жаль» расстаться с увлекшей его девушкой, но и потому, что это лишает его возможности приобрести нужный ему материал — познать особенности ее психологии. «Я уже забыл и не могу себе ясно представить, как чувствуют себя в 18—19 лет, и потому у меня в повестях и рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы». К Сориным он прибыл не гостить, не отдыхать («завтра же думаю в Москву»), а по тому же все профессиональному делу: «Надо осмотреть сад и то место, где, помните?—играли вашу пьесу»,—говорит он Треплеву. «У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия».

События и переживания личной жизни не только служат для него материалом его художественного творчества, но, отойдя в прошлое, и остаются *только* таким материалом — сюжетами и мотивами его произ-

ведений, сохраняя единственно свое общественное значение и никакого места не занимая в его личных воспоминаниях о своей личной жизни.

Социальное значение индивидуального образа Тригорина как определенной разновидности образа активного строителя культурного будущего в заострении его на персонификации главным образом одной из основных социально-психологических черт всех неудовлетворенных — *органического единства* индивидуальной воли человека и сознания его общественного долга. Тригорин как носитель профессиональной психологии писателя — идеолога и вождя своей социальной группировки — осуществляет эту персонификацию не только овеществлением социально-психологического облика носителя такого единства, но и идеологического осмысления такой социально-психологической особенности. Он как бы расшифровывает отличие убежденных культурных работников, позыв к деятельности которых всегда строго детерминирован. «Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, напр., все о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: Я должен писать, я должен писать, я должен...» «Пишу непрерывно, как на перекладных, *и иначе не могу*». «Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу, тут бы и отдохнуть, забыться, ан — нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро — новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать». Несмотря на такую детерминированность его деятельности, вернее именно благодаря этой детерминированности, Тригорины и преданы ей, с увлечением отдаются ей, испытывают в самом «процессе творчества» много «высоких, счастливых минут». «Да. Когда пишу, приятно», — сознается сам Тригорин.

Для Тригорина искусство не путь к славе, а одна из форм органической потребности участия в культурном строительстве. «Вы вот говорите об известности, о счастьи, о какой-то светлой интересной жизни, — говорит он Нине Заречной, — а для меня все эти хорошие слова, простите, все равно что мармелад, которого я никогда не ем». Эти же мысли о «славе» повторяет нервно-переутомленное сознание активного участника культурного строительства в образе Коврина, в беседе его с Черным монахом, что является лишним подтверждением социальной значимости этой индивидуальной точки зрения Тригорина. «Во французском романе, который я сейчас читал, изображен человек, молодой ученый, который делает глупости и чахнет от тоски по славе. Мне эта тоска непонятна.

— Потому что ты умен. Ты к славе относишься безразлично, как к игрушке, которая тебя не занимает.

— Да, это правда».

Носитель профессиональной психологии писателя, Тригорин является вместе с тем и представителем психологии писателя определенной социальной группировки.

Осознание задач такого культурного деятеля в области искусства резко противопоставляет социально-психологическую устремленность тригоринской группы группе декадента Треплева, заботящегося больше о красоте формы (звучание, музыкальность, напевность и проч.) [1]), чем о красоте внутреннего содержания, считающего украшения в искусстве, которые дают периферические наслаждения, за сущность самого искусства. Тригорин как представитель культурных строителей лучшего будущего знает, что эстетическая эмоция сама по себе есть слепое орудие, а искусство — только средство, приобретающее высшую ценность лишь в зависимости от того, с какими эмоциями и идеализациями оно связано.

В реальном окружении в жизни, в быту, так же как и в плане художественного оформления различных разновидностей чеховских образов несомненно имеется существенное отличие их друг от друга. Отличие это столь значительно и существенно, что порождает даже резко антагонистическое отношение их друг к другу. На критике и отмежевании от «людей в футляре» и построены все образы протестующих разночинцев-восьмидесятников. Со своей стороны «люди в футляре», пассивные созерцатели и неудачники из протестующих, не менее враждебно настроены по отношению к защитникам строительства культурного будущего, отвлеченность идей и идеалов которых мало понятна еще им на их стадии развития.

Противопоставленные защитникам строительства культурного будущего контр-образы «людей в футляре», «пассивных созерцателей» или неудачников из протестующих всегда осуждают единую их устремленность, чуждую им. Профессор Серебряков говорит Хрущеву: «Все эти ваши леса, торфы я считаю бредом и психопатией, вот мое мнение». Лаевская говорит о фон-Корене: «Я не понимаю, как это можно серьезно заниматься букашками и козявками, когда страдает народ». Лаевский видит в фон-Корене человека «деспотического» и «идеалы у него деспотические». «Люди для него щенки и ничтожества. Он работает, пойдет в экспедицию и свернет себе там шею, не во имя любви к ближнему, а во имя таких абстрактов, как человечество, идеальная порода людей». Лида Волчанинова клеймит сантиментальным идеализмом увлечение творческой деятельностью художника: «Что же нужно? Пейзажи?» Однако те же Лаевские и Полозневы не могут не констатировать объективной значимости самих по себе этих «твердых, сильных и деспотических натур». «Из него, увидишь, выйдет большой толк. Он уж и теперь мечтает, что когда вернется из экспедиции, то выкурит из наших университетов интригу и посредственность и скрутит ученых в бараний рог. Деспотия и в науке так же сильна, как на войне» (Лаевский о фон-Ко-

[1]) «У меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...» — Треплев о своем стиле. («Чайка», действ. IV.)

рене). Полознев говорит о Благово: «Это был первый образованный человек, какого я встретил в жизни. Не могу судить, много ли он знал, но он постоянно обнаруживал свои знания, так как хотел, чтобы и другие знали». «Если б он захотел, то мог бы стать настоящим ученым». Лаевский, склонный к философствованию, сам же обобщает: «Я ценю его и не отрицаю его значения; на таких как он этот мир держится, и если бы мир был предоставлен только одним нам, то мы, при всей своей доброте и благих намерениях, сделали бы из него то же самое, что вот мухи из этой картины! Да!»

Однако это резкое отличие чеховских образов друг от друга не исключает существующей общности их социальной природы. Напротив, антагонистичность эта подтверждает единство их социальной природы, обреченной изменяться и развиваться, как и все в жизни, именно антагонистически.

Единство социальной природы их подтверждается и только что проделанным анализом. Выросшие из одного корня с пассивными созерцателями и «людьми в футляре», проделавшие самый длинный путь социально-психологического развития, оптимистически настроенные активные защитники культурного строительства среди чеховских разночинцев в социально-историческом смысле остаются теми же *бесплодными пассивными созерцателями*, продолжая, подобно самодовольным «людям в футляре», итти своим традиционным путем — *спасения в одиночку*, устремляя все внимание *органического индивидуалиста* на организацию производительных сил *своей собственной личности*.

Кончая анализ кульминационного момента чеховского творчества, необходимо отметить это неизбежное завершение порочного круга, в котором обречены вращаться и лучшие, наиболее прогрессивные слои политически беспомощного класса.

Социальное значение чеховского творчества как продукта мелкой буржуазии (хотя и наиболее прогрессивных слоев ее демократически настроенных разночинцев) остается определенным и *равным* социальному значению породившей его среды. Социальное значение художественного творчества, точно так же как и социальная сущность его, определяется генезисом его. Строгая классовая детерминированность указывает предельные возможности и таланта и гения в искусстве, кладет отчетливую, явную грань, через которую не может переступить научная объективность марксиста при оценке художественной значимости любого литературного явления. Для исследователя, критика и даже читателя, учитывающего генезисом определенные предельные возможности влияния того или иного художественного творчества, исключена возможность *переоценки* наблюдаемого. От продукции политически бессильного класса нельзя ожидать и требовать значительной общественной роли.

Однако, с другой стороны, та же научная объективность марксизма обязывает беспристрастного читателя уметь отличить и в менее значи-

тельном явлении максимум его социального *значения*. Это-то как раз и не сделано до сих пор по отношению к чеховскому творчеству. Художник «Трех сестер» и «Дяди Вани» заслонил перед большинством критики и читателей положительные стороны этого творчества.

В силу объективно исторических особенностей экономического развития своей социальной группировки принужденный остаться бесплодным в области политической деятельности, представитель художественного творчества этой социальной группировки должен быть нами оценен и использован в той части своего прогрессивного роста, какая ему свойственна.

В наши дни раздаются голоса в защиту Чехова-стилиста, указываются достижения этого художника как мастера в оформлении материала, делаются попытки хоть в «форме» найти то положительное и ценное и для нашего времени, чего нет якобы в «содержании» певца «хмурых людей».

Такое сугубо дуалистическое понимание природы художественных явлений, позволяющее находить нечто положительное в одной только (каким-то образом оторванной от органического единства художественного целого) «форме» — лишнее свидетельство того, как ненаучны методы и приемы подобной критики, продолжающей затемнять сущность литературных фактов.

Однако, как и во всяком отрицательном явлении, так и в этом, свидетельствующем о примитивной литературной безграмотности, отрыве «формы» от «содержания» в данном случае есть своя положительная сторона, в частности для эволюции понимания чеховского стиля. Указания на положительные явления чеховского творчества в области одних изобразительных средств, подчеркивание в частности могущего быть использованным и в наше время и пролетарскими художниками чеховского принципа экономии художественных средств, его лаконичности, конкретности, точности выражения и пр. — все эти указания, благодаря бесспорной своей очевидности, свидетельствуют о том, что что-то *положительное*, могущее пригодиться и продолжать оказывать нужное влияние и на наше сегодня в чеховском творчестве *есть*. Для марксиста, исходящего из монистического понимания и литературных фактов, ясно, что, следовательно, нечто положительное, породившее эти жизнеспособные приемы художника, должно крыться в самой природе всего литературно-художественного целого. Здесь мы снова упираемся в неизбежный отправной пункт для всякого понимания любого явления — в его генезис, в социальную природу интересующего нас явления

Чеховское творчество — продукт определенных слоев мелкой буржуазии — растет из недр класса, принадлежащего в капиталистической действительности к числу *эксплоатируемых*. Уже в одном этом прочный залог того, что что-то ценное и положительное может найти в этой продукции и класс-победитель из эксплоатируемых — пролетариат.

Вернемся к той же выдвигаемой положительной стороне этого творчества, его изобразительной манере — предельной экономии художественных средств. Непосредственной причиной этого принципа изображения в чеховском творчестве является только что подчеркнутое стремление огромной части чеховских образов разночинцев-восьмидесятников к знанию, свойственный им культ разума, разумного, рационального использования и существующего и столь же рационального строительства культурного будущего. Не для чего отрывать «формы» от «содержания». И в изобразительной манере, и в самой психологии носителей этой манеры одинаково можно найти то положительное в чеховском творчестве, что сохранило социальную значимость и в наши дни. Начать с основного тезиса всех защитников культурного строительства у Чехова: «Учиться нам нужно, учиться и учиться». Мы знаем и помним этот призыв в устах Ленина. Этот призыв звучал уже на страницах художественной литературы разночинца Чехова.

Его вера в прогрессивное развитие человечества, его борьба за культуру, его мечта о разумно-организованном обществе — все это близко и созвучно нам, а потому должно быть дорого и чтимо нами в Чехове.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПУТАНИЦА.

(По поводу сборника «Творческие пути пролетарской литературы» № 2).

Ядвига Секерская.

Несомненный рост пролетарской литературы требует углубленной и систематической разработки проблем марксистского литературоведения. Для того, чтобы противостоять напору кулацкой и необуржуазной идеологии, проникающей через враждебную нам литературу, и для того чтобы возглавлять наш обширный и многоречивый литературный фронт и завоевывать себе все более прочные позиции гегемона среди многочисленных течений, направлений, групп и группочек, школ и школочек, попутчиков и полупопутчиков, для того, наконец, чтобы сознательно развивать и выращивать свою пролетарскую литературу, — для всего этого необходима твердая база марксистской теории, воинствующего диалектического материализма. Развитие пролетарской литературной стратегии и тактики, развитие литературной теории и критики не может совершаться стихийно, самотеком, без четко усвоенных и самостоятельно развиваемых завоеваний марксистско-ленинской теории.

К сожалению, положение на этом литературном участке идеологического фронта нельзя назвать вполне удовлетворительным. Более того, мы имеем и опасные симптомы: сплошь и рядом сложнейшие вопросы марксистского литературоведения и пролетарской литературы получают скоропалительное и не всегда марксистски выдержанное разрешение, а порой соединяющееся с прямым непониманием необходимости историко-материалистической разработки проблем литературного творчества.

Правда, мы имеем несомненный теоретический рост в области марксистского литературоведения и ряд работ неплохого качества. Однако много еще вопросов, в которых нет достаточной ясности и теоретической четкости. Ряд новых и трудных проблем требует не только своего разрешения, но и предварительной исследовательской работы. Ответственность за слабое состояние литературоведения лежит отнюдь не только на одних литературных теоретиках-марксистах. Надо признать, что и разработка самой теории исторического материализма далеко отстает от потребно-

стей нашей культурной революции и ни в коей мере не может сравниваться с теми достижениями, которые у нас имеются в области марксистской философии, а еще более в области марксистской политики.

Поэтому ко всяким попыткам теоретических обобщений и подытоживанию опыта в области пролетарской литературы мы должны относиться с особенным вниманием и сугубо критически.

Ряд теоретических проблем в этой связи мы попытались поставить в другом месте [1]). Здесь мы считаем необходимым подвергнуть подробному обсуждению новую попытку ряда товарищей из РАППа выступить с теоретическим обоснованием своей литературной платформы. Мы имеем в виду недавно появившийся второй сборник «*Творческие пути пролетарской литературы*» (Гиз, 1929 г.).

Мы не задаемся целью подробного разбора всего сборника. При огромном количестве вопросов, затрагиваемых в сборнике, это было бы невозможным в рамках журнала.

Целесообразнее всего затронуть лишь те основные проблемы, которые составляют слабое место в теоретической установке группы, выступающей в сборнике, и поэтому являются не только внутренними путами развития самой пролетарской литературы, но и ослабляют теоретическую позицию и влияние лагеря пролетарских писателей в среде нашей советской общественности.

Начнем с самых кратких общих замечаний о сборнике.

Несомненно, что создание диалектико-материалистического художественного метода, к чему стремятся участвующие в сборнике авторы, и вообще разработка проблем пролетарской литературы после победы пролетариата является новой и большой трудности задачей, так же, впрочем, как и всякая конкретная теоретическая разработка проблем идеологического фронта. Необходимо понимать: одно дело общие положения о взаимоотношениях базиса и надстроек, а другое, гораздо более трудное дело — применение общих положений к конкретным идеологиям, да еще сверх того — не к исторически прошлым идеологиям, а к тем, которые нужно еще только создавать в процессе социалистического строительства.

Ясно, что в такой творческой работе нельзя обойтись без ошибок, блужданий и дискуссионных «издержек производства». Однако ошибки могут быть оправданы только в таком случае и постановка дискуссионных проблем только в таком случае может быть исходным пунктом для успешной разработки диалектико-материалистического метода в литературе, если сделано все, чтобы теоретически уже установленное было тщательно изучено, чтобы отношение к теории было по-большевистски строгим, выдержанным, требовательным.

---

[1]) «К диалектике идеологического творчества», см. «Революция и культура» 1929 г. № 9—10.

Нельзя приступить к столь серьезной и ответственной задаче, как выработка теории пролетарской литературы, на основе лишь ученического знакомства с историческим материализмом и диалектикой.

К сожалению, такие попытки партизанским способом одолеть труднейшие проблемы литературы встречаются на протяжении всего нашего сборника № 2, причем то тут, то там авторы с серьезным видом выдают за марксистские открытия не только вульгаризованные и огрубелые элементарные положения марксизма, но даже положения, не имеющие никакого отношения к марксизму.

Если в области конкретных ответов на трудный и новый вопрос, какова должна быть пролетарская литература, ее задачи и ее продукция, — одним словом, если в области положительной теории пролетарской литературы в сборнике нет достаточно ясных ответов, нет новых теоретических решений и больших завоеваний, то в этом ничего тревожного еще нет; открытия не делаются по заказу, и развитие марксистской теории, особенно в такой новой для нас и сложной области, как пролетарская литература — есть дело нашего общего теоретического роста, а не только наших пожеланий. Удивителен не этот недостаток теоретических открытий и решающих ответов, не вызывает также удивления и тот факт, что пролетарские писатели, имеющие уже такие серьезные практические завоевания, как «Разгром» Фадеева, — так слабы в области литературной теории. Удивительно вот что. Авторы сборника слабы в борьбе против противников, исказителей и ревизионистов марксизма. Марксизм всегда был силен в борьбе и в теоретической полемике. В этом отношении он настолько отточен, что, если его только не вульгаризовать и не упрощать, он всегда неотразим. К сожалению, сборник № 2 в достаточной степени изобилует и вульгаризацией и упрощенством, поэтому он и в полемике, и в ряде своих критических ударов слаб и подчас прямо беспомощен.

Как общий всем участникам сборника теоретический недостаток необходимо отметить грубо-упрощенческую трактовку исторического материализма, в частности вопроса об идеологиях. Нельзя же в самом деле договариваться до того, что идеология не есть форма бытия действительности (см сб., стр. 265 и сл.). Тов. Авербах тысячу раз прав, когда упрекает Горбова в идеализме. Когда Горбов видит задачу искусства в том, чтобы «строить на материале реальной действительности, исходя из нее, новый мир, — мир действительности эстетической, идеальной», — он буржуазный идеалист. Его надо критиковать за нематериалистическое, немарксистское понимание идеального и идеалов. Однако теоретически опровергнуть и уничтожить Горбова при ошибочном отрицании действительности идеологий нельзя. Не в том ошибка Горбова, что он зачеркивает разницу между формой бытия, которой является познание действительности, и «бытием самой действительности» (он этого не делает), а в том, что Горбов этой разницы не понимает, как недостаточно правильно,

впрочем, понимает эту разницу и сам критикующий Горбова т. Авербах, который понимает познание не как практику, не как «предметную деятельность» (Маркс), а лишь созерцательно, пассивно, лишь как отражение.

Материализм авторов сборника то и дело напоминает материализм домарксовский, тот самый, с критики которого и начинал свое победоносное развитие марксизм; материалистические же рассуждения сборника № 2 как будто писались еще до марксовских тезисов 1845 г. о Фейербахе. Товарищами из сборника и сама действительность — общественный базис — понимается слишком объективно, а не субъективно (см. тезисы Маркса о Фейербахе), не практически, и не как *предметная* наша деятельность.

Необходимо понять, что полной победы в борьбе за дело, за которое сражаются участники сборника, они могут достигнуть только и исключительно тогда, когда они будут в совершенстве вооружены марксистским методом. Только неупрощенный, полноценный диалектический материализм может быть в их руках неотразимым оружием против противников. Поэтому они не должны настаивать на своих умышленных или неумышленных теоретических ошибках и недостатках, а тем более становиться в позу задетых мушкетеров, но наоборот: в жестокой самокритике, используя товарищескую марксистскую критику, двигаться вперед к литературе социалистического строительства.

Только в таком духе мы и занимаемся критикой авторов сборника № 2, отказываясь в данном случае от их расхваливания за достижения и действительные заслуги.

Мы должны отметить кроме вышеуказанных общих недостатков также внутреннюю несговоренность, теоретическую несогласованность авторов сборника № 2.

Так, напр., между т. Авербахом и т. Фадеевым не чувствуется единства в основном для фадеевской установки вопросе, именно в вопросе о показе «живого человека». Фадеев слишком упирает на показ просто живого человека (общечеловечески живого); у Авербаха сильнее звучат, во-первых, классовые требования по отношению к показываемому человеку, а кроме того у него более решительно подчеркивается публицистическое, деятельное отношение к показываемому человеку (к сожалению, подчеркивается до сих пор лишь упрощенно и теоретически не продумано до конца), в то время как у Фадеева пассивно-отражающие черты его «показа» чувствуются сильнее. Более крупные расхождения чувствуются между всей группой и Либединским. И не странно ли, что именно статья Либединского дана в сборнике в виде передовой и программной? [1]) Либединский запутался в реакционнейшей буржуазной философии интуитивиз-

[1]) Эта статья печаталась также в журнале «На литературном посту» без примечаний редакции (в состав которой входят и участники сборника).

ма, проповедует своим якобы «непосредственным знанием писателей» настоящий идеализм, а со своим художником, «отталкивающимся» от «пошлых житейских представлений», он договорился до теории героев и толпы — и все это под прикрытием «марксизма». Ни у Фадеева, ни у Авербаха этого нет. И не подлежит никакому сомнению, что, если Либединский будет настаивать на своих идеалистических и антимарксистских «платформах», то остальным пролетарским писателям, и прежде всего Фадееву, придется отмежевываться от этих ошибок.

В настоящем своем виде т. Либединский является подлинным «enfant terrible» всего сборника. Но программный характер статьи и то, что остальные участники сборника не отмежевались от теории «непосредственных впечатлений» Либединского, а наоборот, допустили ее в своем сборнике в качестве «художественной платформы РАППа», — обязывают нас рассмотреть ее более подробно, ибо она — один из важнейших теоретических провалов сборника.

Тов. Либединский в своем докладе «Художественная платформа РАППа» отстаивает ту мысль, что искусство вырастает на основе «непосредственных впечатлений»: «Непосредственное впечатление — это основа искусства. Оно—то общее, что соединяет творца в момент создания искусства и воспринимающего в момент восприятия» («Творческие пути», сб. № 2, стр. 23).

Основная материалистическая проблема взаимоотношения между искусством и действительностью... благополучно разрешается с легкой руки т. Либединского при помощи «непосредственных впечатлений» и какого-то глубинного, интуитивного, непосредственного «знания», свойственного художнику, «отталкивающемуся» от пошлых житейских представлений. Самую же «непосредственность» Либединский характеризует как «определение особого качества психических проявлений — качества, не противопоставленного в абсолютной форме всем остальным «низким» и «ограниченным» областям человеческой психики и повинующегося общей зависимости психики от общественного бытия человека и сочлененного с этими областями» (стр. 20).

Коренная ошибка т. Либединского в его определении «непосредственных впечатлений» и в его философии непосредственного «знания» состоит прежде всего в том, что он игнорирует данные элементарной психофизиологии, которая таких непосредственных впечатлений совершенно не знает. Общеизвестно, что даже самое наинепосредственнейшее простое впечатление любого предмета (скажем, лампы или хлеба), созерцание его пространственности, твердости, плотности, вкуса, его красоты или отвратительности и т. д. является комбинированным соединением непосредственных ощущений и обработки их при помощи *предыдущего* опыта, их синтеза с *предыдущим* опытом, притом не только опытом личным, но и опытом общественным.

От незнания элементарных законов психологии т. Либединский пытается спасаться утверждением, будто опосредствованные впечатления свойственны только лишь научному познанию, как противоположному искусству, покоящемуся в свою очередь на «непосредственных» впечатлениях.

Разбирая примеры из творчества Толстого («Война и мир»), Либединский пишет:

«Наука должна была убедить Николая Ростова, доказать ему, что моральные понятия дворянства уже не соответствуют уровню общества. Искусство делает иное. Оно в опыте человека мобилизует какие-то такие ощущения, впечатления, которые, сами являясь результатом изменения общества, данным отдельным человеком могут еще не осознаваться» (стр. 13).

Такое «знание» мира, как говорит в другом месте Либединский, «которое накапливается не через посредство аналитической работы мысли или же научное наблюдение, но на основе «непосредственных впечатлений», является именно знанием в искусстве».

Эта постановка вопроса прежде всего метафизична и (сознает ли или не сознает этого т. Либединский) — идеалистична и довольно стара. Совсем ни к чему все эти отнюдь не первой свежести рассуждения о «непосредственных впечатлениях», «подсознательном» и пр. выдавать за откровения марксистского литературоведения.

Метафизичность теории т. Либединского прежде всего заключается в том, что он, несмотря на все его оговорки о степенях непосредственности и пр. (см. стр. 20), проводит принципиальную грань между опосредствованным, рассудочным, научным мышлением и непосредственным восприятием действительности в искусстве.

В действительности такой грани, конечно, не существует, ибо всякое восприятие действительности, равно научное, как и литературное, является не только непосредственным, но и опосредствованным при помощи сознания (обработки), и наоборот — не только опосредствованным, но и непосредственным.

Во всяком чувственном восприятии, хотя бы и самом абстрактно-научном, имеется элемент непосредственного, и оно не совершается без непосредственного созерцания действительности, но оно одновременно является и опосредствованным, ибо оно опосредствовано предыдущим опытом людей и данного человека, а также и тем, что непосредственные впечатления, любые восприятия действительности, не исключая художественных, обрабатываются и обобщаются путем мышления, как бы это последнее в самом процессе восприятия и впечатления ни было незаметно.

Таким образом человек всегда обрабатывает рассудком, всегда контролирует мышлением непосредственные впечатления, которые поступают в сознание помимо или до их обработки мышлением.

Вся разница заключается здесь в том: *сознательно* ли и планомерно человек контролирует и обрабатывает непосредственные впечатления или же делает это стихийно, плывя по течению впечатлений.

Пролетарский писатель, поддаваясь по рецепту Либединского «непосредственным впечатлениям», может оказаться в плену чуждой в классовом отношении стихии впечатлений, совсем не замечая этого. Вот к чему ведет интуитивистское изобретательство т. Либединского. Может быть т. Либединский попытается отвести критику ссылкой на здоровое, классовое, пролетарское чувство пролетарских писателей, но это ему мало поможет, ибо он уже по уши сидит в болоте теории стихийности, для преодоления которой Лениным было сделано столь много.

Теория непосредственных впечатлений как основы искусства не означает ничего другого, как полное разоружение пролетарского писателя перед лицом чуждых пролетариату и классово ему враждебных сил и влияний.

Если бы т. Либединский более серьезно относился к теории исторического материализма, то он бы увидел, что указанные нами опасности не только возможны, но и неизбежны. Неизбежны они ввиду установленного Марксом и Энгельсом закона консервативного характера идеологий, т. е. запаздывания их за развитием своих базисов.

Только правильное познание и сознательная обработка «непосредственных впечатлений» освобождают нас от консервативных пут сознания.

Не только интеллигент-коммунист, пришедший в ряды пролетариата, находится в плену старых идеологических пережитков своего класса, пережитков, которые особенно сильно сказываются именно в его «непосредственных впечатлениях», сознательно еще не проконтролированных при помощи мировоззрения пролетариата, на точку зрения которого он перешел. Все это частично относится и к пролетарскому писателю, рабочему из потомственной пролетарской среды, ибо и у него «непосредственные впечатления» могут запаздывать за развитием всего класса в целом. Особенно это относится к бытовым, но также и к целому ряду других идеологических представлений (литературные вкусы, отношение к женщине и пр.).

Сила пролетарской коммунистической идеологии состоит именно в том, что она является наиболее последовательным, правильным познанием действительности, поэтому пролетарский писатель, пролетарский художник, исходящий из коммунистической научной идеологии, должен и может свои сознательные стремления, свои сознательные цели слить воедино со своим художественным литературным восприятием действительности. Задача пролетарского художника состоит именно в том, чтобы его сознательное понимание жизни не было бы противоположным его восприятию жизни как художника.

Возникает вопрос, почему т. Либединскому не только не пришло на ум единственно правильное, материалистическое понимание про-

блемы «непосредственных впечатлений» и почему оно фактически осталось для него тайной за семью печатями.

На это имеются свои причины.

Во-первых, хотя т. Либединский признает (см. стр. 14 сборника) неудобство в отождествлении непосредственных впечатлений с интуицией и подсознательным (терминология Воронского), но по существу он против них особенно и не возражает. Хотя сам т. Либединский не вскрывает источников своей философии (он упоминает лишь о Воронском), но указать их нетрудно. Известно, что Воронский заимствует свою философию интуиции и подсознательного от буржуазных интуитивистов и, главным образом, от Анри Бергсона и Фрейда. Вересаев же без обиняков прямо выбалтывает этот промолчанный Либединским бергсоновский источник. Знаменательно также, что бергсоновскую интуицию Вересаев [1]) вскрывает в творчестве Толстого. И точно так же, как и Либединский для доказательства своей теории «непосредственных впечатлений», он берет пригоршню примеров из творчества Толстого и даже те же самые примеры.

Во-вторых, теоретическая ошибка Либединского объясняется тем, что своим противопоставлением «непосредственных впечатлений» художника «пошлым» житейским впечатлениям «нормального» человека Либединский совсем запутался в дебрях буржуазной теории героев и толпы.

Для марксиста является неопровержимой истиной то, что всякий художник и писатель, независимо от степени и яркости своего таланта, все-таки в основном не мог выпрыгнуть из рамок своей классовой идеологии, своей эпохи и в этом смысле из рамок ее житейских представлений. У т. Либединского же оказывается, что художник, вооруженный «непосредственными впечатлениями», в отличие от нормальных смертных постигает истину, отталкиваясь от житейских представлений своей среды и своей эпохи. Чтобы не быть голословными, приведем его слова:

«Процесс искусства состоит в преодолении общежитейских представлений, в отталкивании от них, в освобождении непосредственных впечатлений из-под шелухи обывательских, пошлых суждений. Искусство, которое оперирует житейскими представлениями, — это не искусство, это кажущееся искусство, ложная форма, мимикрия. Чем непосредственней впечатления, лежащие в основе произведения искусства, тем глубже оно по восприятию, тем длительней его существование» (там же, стр. 22).

Одним словом с одной стороны — толпа, с другой — герои, художники, писатели. Кроме всего прочего эта теория фактически ведет к бесклассовой точке зрения на искусство. Правда, т. Либединский пытается как-то соединить свои «непосредственные впечатления» с классовой марксистской установкой, но, как читатель

[1]) См. Вересаев «Живая жизнь», стр. 89—90 (первое издание вышло в 1913 г.).

сам убедился, это соединение осуществляется чисто механически и эклектически, потому что т. Либединский соединяет две совершенно несовместимые теории. Послушаем самого т. Либединского.

Для доказательства правильности своей теории «непосредственных впечатлений» он прибегает к примерам из творчества Толстого («Война и мир»).

«Искусство не в состоянии побороть житейских представлений дворянского общества, но оно в крепостнике Ростове уже вскрывает *какое-то затаенное новое отношение к жизни* (подчеркнуто мною. — *Я. С.*). Он говорит, что можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым. Это идет вразрез с сословно-дворянской житейской моралью...» (стр. 12).

Из приведенного отрывка видно, что Либединский отождествляет здесь *житейскую мораль с классовой моралью дворянства*, от которой искусство если не целиком, то частично помогает Ростову освободиться. Но если только житейские представления отождествляются Либединским с общеклассовыми представлениями и если, как дальше утверждает Либединский, искусство состоит в том, чтобы освобождаться, отталкиваться от этих житейских, т. е. *классовых*, впечатлений, то отсюда нужно сделать логический вывод, что сущность искусства бесклассовая.

Так как т. Либединский классовый характер науки, искусства и вообще всякой идеологии отождествляет с «житейскими, пошлыми, поверхностными представлениями», то отсюда он делает тот прямо анекдотический вывод, «что «Капитал» Маркса, по существу говоря, является преодолением обывательских, житейско-буржуазных представлений о сущности и характере капиталистического общества». Только человек, очень мало заботящийся о марксизме, мог договориться до таких вещей. Товарный фетишизм, согласно т. Либединскому, не есть исторически-закономерный способ классового мышления буржуазной политэкономии собственников, а — пошлое представление филистера! Браво, товарищи из сборника № 2! В силу такого вульгарного понимания науки и искусства у т. Либединского имеются, с одной стороны, «житейские представления» (которые — кстати сказать — почему-то всегда неправильны), а с другой — правильное научное мышление.

«Наука устанавливает, что наше житейское представление о мире неверно, что мир не таков, каким он нам представляется в обыденной жизни» (стр. 9).

С рассуждениями т. Либединского о «непосредственных впечатлениях» и их противопоставлением житейским представлениям связана упомянутая нами уже теория героев и толпы.

Одно, мол, дело — житейские («пошлые»!!!) представления толпы, а другое дело герой-художник, на основе своих боговдохновенных непосредственных впечатлений «отталкивающийся» от этих житейских пред-

ставлений и раскрывающий перед пошлой толпой прекрасный мир искусства и свое сокровенное «знание».

Он жрец, он художник, он царь, он бог! Он — парящий высоко над «пошлостью» великий герой!

Если это противопоставление писателя толпе было давно уже признано имеющим мало смысла для буржуазной литературы, то оно уже совершенно не к лицу пролетарскому писателю.

Но самое важное вот что: одно дело процесс «отталкивания» от житейских представлений своего класса у дворянского или буржуазного писателя и совершенно другое дело «отталкивание» от житейских представлений пролетариата у пролетарского писателя.

Здесь разница архипринципиальная, чего не замечает т. Либединский. Коренная ошибка т. Либединского в вопросе о «непосредственных впечатлениях» и об их «отталкивании» от «пошлых житейских представлений» состоит в том, что он, говоря об искусстве вообще, говоря о непосредственных впечатлениях вообще, переносит все это целиком на пролетарское искусство и литературу.

И однакоже «житейские представления» пролетариата, строящего социализм, это нечто принципиально иное, чем «житейские представления» мелкого буржуа или вообще буржуа. В основном классовые «житейские представления» пролетариата, победившего буржуазию, правильно выражают его основные экономические, политические, художественные, классовые интересы как строителя социализма.

Ведь достаточно только поставить себе вопрос, кто же является представителем «общежитейских» представлений пролетариата? Мы думаем, что носителями житейских представлений пролетариата являются именно рабочие от станка. Так неужели же пролетарскому писателю надо «отталкиваться» от этих рабочих от станка и от их житейских представлений? Как будто вся линия нашей партии, вся наша государственно-революционная политика во всех областях идеологий не только не «отталкивается» от этих рабочих от станка, но держит самый строжайший курс именно на них. Ясно, что т. Либединский безнадежно запутался и должен отказаться от своей ошибочной теории.

Конечно, рабочий класс в своей массе, даже у нас в СССР, не свободен вполне от пережитков и житейских представлений враждебных нам классов, но строительство социализма и связанная с ним культурная революция преодолевают в нем эти враждебные ему житейские представления, и вообще они являются в пролетариате лишь наносным явлением, результатом консервативного влияния прежних идеологий. Противопоставление житейских представлений пролетариата его искусству аналогично противопоставлению передовой пролетарской теории, т. е. марксизма — ленинизма, житейским представлениям к практике пролетарской борьбы. Несомненно, что революционная теория поднимает к себе, революционизирует «житейские представления» пролетариата,

несомненно, что наша теория не плетется в хвостике за фактами действительности, но она, однако, не противоположна ей. Поэтому когда т. Либединский делает свои откровения относительно «непосредственных впечатлений» как основы искусства и противопоставляет их «пошлым житейским впечатлениям», то он фактически ведет свои рассуждения об искусстве и открываемой им красоте жизни с бесклассовой, т. е. буржуазной точки зрения. Если т. Либединскому кажется, что он разрабатывает художественную платформу пролетарских писателей, то это чистейший самообман. Поэтому т. Либединского не спасают им же самим механически прикрепленные к его «непосредственным впечатлениям» выражения о том, что «степень», глубина, содержание этого преодоления кажущихся представлений «классово-определены и классово-ограничены» (стр. 8). Ибо это положение у него нигде и ничем не доказано и фактически является лишь отпиской.

Либединский, защищая свою теорию «непосредственных впечатлений», открещивается частично от Воронского с его пониманием непосредственных впечатлений, как первичных детских восприятий. Необходимо на этом немного задержать внимание читателя и доказать, что Либединский фактически находится в таком близком родстве с Воронским, что здесь никакие его «открещивания» не помогут.

Отмежевываясь от литературной философии Воронского, согласно которой художник на основе первичных детских восприятий постигает истинную прекрасную картину мира (см. сборник «Искусство видеть мир»), Либединский ничего больше не умеет возразить ему кроме того, что «непосредственные впечатления» художника не есть попросту лишь возвращение к детскому непосредственному восприятию, как это чудилось Воронскому, но что это возвращение происходит на более усложненной основе. В этом Либединский видит даже своеобразную диалектическую триаду:

«Если детские восприятия мы примем за тезис, период развития в человеке *житейского рассудка* — за антитезис, то работа всякого художника будет синтезом — преодолением антитез, но отнюдь не возвращением к первоначальному положению, а усложненным восприятием его» (стр. 37). Вся эта «диалектика» смахивает на пустозвонную схоластику, да притом еще — настоящего идеалистического толка.

Во-первых, оказывается, что обычный смертный переживает только лишь периоды детского восприятия действительности и житейского рассудка (а ведь мы уже знаем, с каким высокомерием Либединский относится к «житейским представлениям»), и таким образом, как всякая черная кость, масса останавливается лишь на стадии тезиса и антитеза, и только художник как настоящая белая кость при помощи своих «непосредственных впечатлений» достигает высот синтеза.

Во-вторых, эта же своеобразная «диалектика» т. Либединского приводит его к грубому, отнюдь не диалектическому *противоречию*.

Мы узнаем, что усложненность детского восприятия происходит благодаря «систематизирующей работе мировоззрения» (стр. 36), но ведь эта систематизирующая работа самим же т. Либединским сводится к «житейскому рассудку». Тут не только типичное гегелевское «скверное» противоречие, но и настоящий порочный круг. В самом деле. Детские непосредственные впечатления (нотабене: картина детских впечатлений, якобы par excellence непосредственных, полностью у Либединского извращена и прямо поставлена на голову — никто ведь не фантазирует больше, чем дети!), так вот, детские непосредственные впечатления подвергаются житейским рассудком «обработке мировоззрения», в свою очередь житейский рассудок пошляков подвергается «обработке мировоззрения» художника. Если не апеллировать к пошлости и героям, то куда же денется тогда пресловутое «отталкивание» непосредственности художника от житейского рассудка? Одно систематизирующее мировоззрение будет «отталкиваться» от другого систематизирующего мировоззрения? Так ли? И в пределах одного и того же класса?

Для того чтобы выкарабкаться из этого противоречия, Либединский хватается за спасательный круг, который оказывается воистину порочным: Либединский, не будучи в состоянии «отталкиваться» своим мировоззрением от житейского мировоззрения, своим рассудком от житейского рассудка, пытается «отталкиваться» при помощи «непосредственных впечатлений», т. е. возвращается в детское состояние, ибо его «усложненная основа» детских впечатлений в «синтезе» (обработка детских впечатлений при помощи рассудка и мировоззрения) возвращает его не к детскому «тезису», а к рассудочному «антитезису». Ну и синтез! Этакой диалектикой можно удовлетворить разве только своих коллег по сборнику.

Из рассмотрения платформы т. Либединского необходимо сделать следующие выводы:

Во-первых, теория *«непосредственных впечатлений»* как *основы* искусства неприемлема потому, что восприятия художником действительности всегда не только непосредственны, но и опосредствованы.

Во-вторых, Либединский *идеалистически* понимает самую природу *«непосредственных впечатлений»*, как основы искусства и какого-то *интуицией* раскрываемого непосредственного *«знания»*, которое он притом же метафизически *противопоставляет* научному познанию.

В-третьих, Либединский *противопоставляет* «непосредственные впечатления» художника житейским («пошлым») представлениям нормальных людей с полным забвением *классовой* точки зрения.

В-четвертых, Либединский не проводит *принципиального* различия в понимании взаимоотношения между художником и «пошлою» толпою в прежнем классовом искусстве и в нашем *пролетарском* искусстве.

Совершенно другой характер, чем у Либединского, имеют теоретические ошибки Фадеева, в особенности его теория показа «живого человека». Если Либединский скатился в болото идеализма, то Фадеев — материалист, но недостаточно диалектик.

Недостатки теоретической установки Фадеева находятся притом в плоскости самых трудных и тонких вопросов марксистской теории. Фадеев своими ошибками прямо стучится в слишком тесные рамки недостаточной разработанности марксистской теории идеологий. Его ошибки совершенно другого плана и другого уровня, чем у Либединского.

Ошибочность взглядов т. Фадеева, главным образом, проявляется в его теории показа «живого человека».

Тов. Фадеев заявляет, что «наша постановка вопроса о показе живых людей в литературе ставила своей целью преодолеть схематический показ людей, чтобы писатели показывали их во всей их сложности и многообразии. Только такую цель мы преследовали» (стр. 57).

Во-первых, требование показа несхематичного человека вовсе не является каким-то особым требованием пролетарской литературы, а — вообще всякой реалистической литературы, и выпячивание этой проблемы как основной проблемы пролетарской литературы является слишком уж элементарным требованием, объяснимым лишь историческим этапом развития (нашей культурной отсталостью).

Во-вторых, обосновывая свою теорию показа «живого человека», т. Фадеев замечает, что хотя такие великие художники, как Флобер и Толстой, показывали живого реального человека, но реальность их показа была однобока и ограничена их собственной классовой точкой зрения и непониманием того, что человек есть продукт общественной среды, и тем, что наш реализм в показе живого человека является более совершенным в том отношении, «что мы не можем брать человека как некую одиночку, независимо от целого, в котором он находится» (там же, стр. 61).

Тов. Фадеев, критикуя однобокость буржуазного и дворянского реализма за то, что этот последний не понимал человека как продукт общественной среды, вместе с тем сам забывает, что независимо от желания самих буржуазных художников они все-таки отражали человека как продукт определенной общественной среды, и в этом именно проявляется основной закон исторического материализма, что бытие определяет сознание независимо от того, сознают ли это люди или нет.

Конечно, факт понимания этого основного закона в творчестве пролетарского писателя помогает его реализму более глубоко и сознательно воспроизводить действительность. Но не в том самая важная и самая трудная задача пролетарской литературы и «пролетарского реализма», чтобы при показе «живого человека» понимать, что наше сознание определяется нашим бытием. Ограничиваясь этой задачей (а это фактически и делают т. Фадеев и его товарищи со своей теорией показа «живого

человека»), мы не идем дальше *пассивно* отображающей действительность роли искусства, т. е. по существу не идем дальше лефовской «точной фиксации фактов».

Понимание того, что человек есть продукт общественной среды, понимание, которое дает пролетарскому писателю марксистская теория, является лишь необходимым условием для того, чтобы, опираясь на него, пролетарский писатель своей творческой фантазией, своим активным отношением к жизни мог лучше, чем всякий другой реалист, не только отображать жизнь, но и революционизировать ее и изменять своими собственными творениями.

Поэтому показываемые им человеческие типы не должны быть копированием «живого» человека, а переделкой этого человека, переделкой, которая будет тем успешнее и талантливее, чем правильнее этот человек познан в его прошлом и настоящем. И дело заключается, главным образом, не в том, чтобы с максимальной «живостью» показать человека с положительными и отрицательными его чертами, а в том, чтобы, исходя из правильного понимания классовых, т. е. объективных задач пролетариата как строителя социализма, уметь показать строителей социализма как новых, растущих в будущее людей.

Для показа такого человека недостаточно попросту живое и талантливое отражение того, что есть, с его отрицательными и положительными чертами. Нет! На основе правильного понимания того, что есть, надо суметь показать то, что только еще растет, потому что это именно как раз и необходимо пролетариату, и в этом смысле «объективным», классовым показом надо суметь помочь росту новых людей и новой литературы.

Скажем, у литературного героя есть свои революционные, вполне положительные, даже прекрасные черты,— есть и теневые стороны. Это, быть может, более правдиво, чем надумать какого-нибудь сплошного героя «без сучка и задоринки». Но этого недостаточно. (Мы думаем, впрочем, что сама теория «правдивости» требует еще своей жестокой марксистской, действенной критики).

Нужен не только показ «живого человека», но и показ того, как он растет, как он вырабатывает себя: нужно показать не только *статику*, но и *динамику* этого живого человека.

Как революционная теория пролетариата не только правильно отражает то, что есть, но и помогает изменять старое, точно так же задача пролетарской литературы состоит *не только в том*, чтобы отражать объективно действительность и *правдиво показывать «живых людей», но и в том, чтобы изменять их.*

Неправильное понимание взаимоотношения между действительностью и ее показом в литературе привело товарищей из сборника к такой теории «живого человека», которая несмотря на все их марксиствующие потуги *не идет дальше буржуазного реализма*, который тоже ведь за показ человека во всей его сложности и многообразии.

Неужели вся разница между буржуазным и пролетарским реализмом должна состоять только в том, что они хорошо показывали «живых» буржуа, а мы будем показывать не менее живо пролетариев? *Да можно ли вообще хорошо показать пролетарских революционеров методами «реалистического показа», т. е. не изменяя в корне самих методов показа, методов литературы?*

Для диалектического материализма, который относится к миру не *созерцательно* (как домарксовский материализм), а с точки зрения изменяющей этот мир человеческой *практики* (см. I и II тезисы Маркса о Фейербахе), не существует попросту данной и лишь отображаемой нами действительности. Не только действительность влияет на ее отображение и показ, но и само это отображение действительности, если оно революционно изменяет эту действительность. (Ленин говорит: «Сознание не только отражает действительность, но и творит ее», Ленинский сборник, IX.) Такое диалектическое понимание роли отражения действительности имеет *важнейшее значение*, ибо *пролетариат больше, чем другой какой-либо класс, изменяет ход событий и переделывает их*, а для этого ему нужна не только революционная научная теория, но и *революционная литература*. Товарищи же из сборника, ограничиваясь своей проповедью показа «живого» человека» и узко, недостаточно диалектически понимая задачи пролетарского реализма, тащат нашу молодую литературу не вперед, а назад. Если основная задача пролетарских писателей состоит не только в том, чтобы правильно отражать то, что было, и то, что есть, но и в том, чтобы на основе вдумчивого познания различных тенденций настоящего уметь смотреть вперед в будущее, то стилем пролетарской литературы должен быть не только «*реализм*», но и революционный «*романтизм*». Или вернее — ни то и ни другое, а преодоление старого реализма и старого романтизма, их диалектическое «снятие» методом литературы, который, основываясь на самой действительности (и в этом отношении он реалистичен), умеет вскрыть тенденции ее развития, умеет подняться выше действительности, преодолевает действительность ее собственными методами.

«Абстракция *материи*, *закона* природы, абстракция стоимости и т. д., одним словом все научные (правильные, серьезные, невздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, *полнее*. От живого созерцания к абстрактному мышлению и *от него к практике* — таков диалектический путь познания *истины*, познания объективной реальности» (Ленинский сборник, IX, стр. 183 — 185, подчеркнуто Лениным).

Ведь можно «отходить» от действительности *критически*, как это делает сатира. Можно отходить от нее *революционно*, т. е. «приходя» к ней, переделывая ее в аспекте будущего. «Мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит, если оно *правильно*... от истины,

а подходит к ней» [1]). Об этом ленинском, диалектическом понимании абстракции необходимо помнить всем рассуждающим о метафизической (и чисто буржуазной) дилемме: или *романтизм* или *реализм*.

Поэтому неправильно, когда тт. Фадеев и Ермилов полностью приемлют реализм и слошным образом ругают романтизм, не видя за своими, не вполне правильными реалистическими очками возможностей нового, *пролетарского художественного метода*, преодолевающего допролетарский реализм и романтизм на основе революционного материализма в литературе.

Если отмести, как вещи, которых нельзя исправить и от которых можно лишь отказаться, немарксистские и нематериалистические рассуждения т. Либединского о «непосредственных впечатлениях» художника как основы искусства, а также его пошлые рассуждения о «пошлых» житейских представлениях пролетариата, если все это отвергнуть в сборнике «с порога», — то в остальном, хотя и нельзя отказать установке теоретиков сборника № 2 в материализме, однако этот их материализм следует упрекнуть в том же самом основном грехе, в котором Маркс упрекал весь предмарксовский материализм, говоря о Фейербахе, что он «не понимает значения революционной, практически-критической деятельности» (I тезис). По меньшей мере товарищи из сборника № 2 *недостаточно* понимают и *проводят* в области литературной теории эту основу основ воинствующего материализма.

И если они не поймут, что революционное литературное творчество должно не только отражать действительность, но и творить ее, то они неизбежно выдохнутся и будут теоретически топтаться на месте.

[1]) Ленинский сборник, IX, стр. 183.

МОТИВЫ ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА МАЛЫШКИНА.

А. Зонин.

I.

Выбор объекта исследования и установка самого исследования определены актуальной для нашей критики задачей выяснения того, кто из писателей советской страны и в какой мере является попутчиком рабочего класса в социалистическом строительстве. Необходимо помнить о взаимозависимости общего генезиса попутничества и конкретно-критических характеристик. Не может быть полно решена проблема попутничества, если в общих выводах не учитывается все многообразие советской литературной действительности. И обратно, анализ творчества отдельного писателя или стилевых тенденций будет относительно исчерпывающим только в том случае, если второстепенные, случайные моменты не заслонят от исследователя общей закономерности художественного творчества в социальных отношениях советского общества.

В творчестве Малышкина мы постараемся поэтому вскрыть объективное содержание основных образов и из их отношений определим социальное основание и устремления художника. Основной конфликт сознания художника закреплен уже в великолепной эпопее «Падение Даира». Так как это *первое* произведение художника, то и со стороны исторического подхода к творчеству задача найти в изображаемом изобразителя требует рассмотрения «Падения Даира» в первую очередь. Здесь всего два суммарных образа — белые защитники Даира и наступающая армия красных. Объектом поэтического овеществления являются и агония белых и стихийный натиск красных. В их борьбе и в победе красных над белыми конфликт сознания до известной степени преодолевается. Это образы, резко противопоставленные как два чуждых и взаимно исключающих друг друга мира. Однако поэтический анализ вскрывает, что различие является лишь одной стороной в отношениях белых и красных, другой и чрезвычайно важной стороной является некоторое тождество их, некоторое сходство (для сознания автора).

Образ белого Даира полон обреченности и тоски. Мрачные ночные краски господствуют в изображении белой армии и тыла. На фронте «вот еще миг, и вдруг погаснут смех и разговоры и коптилками освещенные стены; и вот а-а-а-а!.. кричать, зажать голову, лицо руками, бежать прямо туда — в ужас, в безглазое и поджидающее, подставляя под удары, под топоры, мозг, тело...» И в тылу, в гудящем веселящемся городе среди глаз «ищущих», «сонных», «прогуливающих скуку», «безумных» и «увядающих прекрасных» — всюду ползло безглазое «в свет, в улицы, в улыбки — щемью и дикой тоской...»

Мир белых не только ночной, он также мир истощенный, закатный: «В полузакрытых, упоенных глазах, в объятиях последней ночи были закаты гаснущих уходящих веков...» В образе заключена безмерная пошлость гниения, разврата, слепого поклонения золотому тельцу. Однако этот осужденный мир имеет и странное очарование. В предгибельных криках есть сияние славы, в безумствах — утонченные восторги. «Был незабываемый вечер в Даире. Он вставал бриллиантово-павлиньим заревом празднеств, он хотел просиять в героические пути всеми радугами безумий и нег. Музыка оркестров опевала вечер; бежали токи толп; женские нежные глаза покоренно раскрывались юным — в светах мчащихся улиц, в качаниях бульварных аллей. В прощальных кликах приветствий, любопытств, ласк юные проходили по асфальтам, надменно волоча зеркальные палаши за собой; в вечере, в юных была красота славы и убийств. И шла ночь; во мраке гудело море неотвратимым и глухим роком; и шла ночь упоений и тоски».

Весь мир белых — последняя судорога похоти, но за ней откуда-то встают «преисполненные спокойствия и обилия вечера любовь на закате, у тихого дома». Это только прошлое, которое видят опьяненные и пустые глаза, но оно заставляет безумствовать и в безумствах искать восторгов. «Девушки на ходу протягивали из мехов свои драгоценные руки». «Звездные глаза смеялись нежно и жалобно...» Прижимались друг к другу холодноватыми от ветра губами, полными улыбок и тоски, и волны были сокровенны и глухи. Ночью один и другой, «может быть еще третий и сотый» повторяли:

«Любимая моя, эта ночь — навсегда. В эту ночь — жить. Мы выпьем жизнь ярко! Ведь любить — это красиво сгореть, забыть все...»

В обреченном мире белых есть какой-то жуткий праздник последних уходящих ночных теней. На них рок, их ждет смерть, за ними неотвратимо в четкости будней, как за ночью — день, идут «*безликие*», «утренние», новая жизнь, сама неизбежность, сам рок.

Последний штрих образа белого Даира: «Кто-то, бережно целуя руку спящей, глядел, тускнея, в окно: день оттуда восходил, как смерть...»

Иные краски и иные акценты становятся прежде всего заметными в образе красных армий. Красные противопоставлены белому Даиру «во-первых, как сильные, юные множества, во-вторых как стихийные

и некультурные орды, в-третьих как неотвратимая судьба и, наконец, как невозможное и невероятное, реальность более фантастическая, чем самый смелый вымысел, как нечто легендарное и дерзкое в своей мощи».

«Красные — это гул стотысячных орд в степи», увлекаемых своим множеством к югу, к гранитной скале, за которой страна Даир. «С севера, скрипя и лязгая, шли загруженные эшелоны, перекошенные от тяжести, вдавливающие рельсы в грунт, с галдежом, скандалами, песнями. С вагонов кричало написанное мелом: даешь Даир! Эшелоны шли с севера, из России, из городов: в городах были голод и стужа, топили заборами, лабазы с былым оби лием стояли наглухо забитые, стекла выбиты и запаутинены, базары пусты и безлюдны».

А. Малышкин.

На севере в России умерли вещи, питающие культуру, но героизм множеств преодолевает смерть; вопреки логике вещей «в голодных и холодных городах все-таки било ключом, кипело, живело и вот изрыгало на юг громадные эшелоны — за хлебом, за теплом, за будущим».

В образе красных — нет очарования тонкой вековой культуры. Армия на походе изображается следующими словами: «Между изб пылали костры; там сидели и лежали, варили хлебово в котелках, ели и тут же, в потемках, присаживались испражняться; и вдоль улиц еще и еще горели костры, галдели распертые живьем губы, и смрадный чад сапог, пота ног, желудочных газов полз из дверей. Это было становье орд, идущих завоевывать прекрасные века». Во имя будущего, ради прекрасных веков старая культура должна быть сменена. Красным «множествам надлежало раздавить мстительное упорство последних и хитрость культур». «И так было надо, — настойчиво повторяется определение образа, — гул становий, двинутых по дикой земле, брезжущий в потемках рай — в этом было мировое, правда».

В сумерках погибающей и сохраняющей свое очарование культуры вырастает новое очарование: грязная оборванная масса проходит церемониальным маршем; она идет в поход на Даир без блеска, но ее сила вдруг делает «чудесным переход фанфар: будто уж нет тех, кому надо завтра умереть, будто прошли века, прошумели все бури и стерлись все письмена, и в успокоительных прекрасных временах поют чудесные песни о них, полузабытых тенях». Здесь очарование невозможного и невероятного — реальной борьбы за социализм. Славны не только эскадроны надменных юношей из старых дворянских фамилий. Красная конница также навеяна ужасом и славой невероятных легенд. И образ красных в сознании художника ассоциируется с древними легендами. Масса, множество, орды проходят, чтобы принести в сумерки истории новое утро. «Как это? Русь, уже за шеломянем еси?.. В бескрайном курганы уплывали, как черные — на заре — шеломы: назад, в сумерки, в историю».

В связи с этим общим содержанием образа красных находят объяснение попытки Малышкина конкретизировать мир красных в образах командарма и двух красноармейцев — Микешина и Юзефа.

Нельзя согласиться с критиком «Нового мира» (Н. Смирнов, «Александр Малышкин», «Новый мир», кн. I за 1929 г.), что «умение Малышкина создать живого человека несколькими художественными чертами сказалось здесь в полной мере». Под «живым человеком», очевидно, разумеется способность художника дать объективное изображение действительно существующих типов людей, независимо от классовой природы. Это архинаивное положение не учитывает противоречия между субъективными устремлениями и объективными результатами. Всякий художник, даже очень талантливый художник, не свободен в своих творческих замыслах, всегда отчуждает в своих образах какую-то сторону классового сознания. Он объективен в пределах своего классового субъективизма. И Малышкин, конечно, не составляет исключения. Юзеф с «его мутными и добрыми глазами», «скорбными веками» и абстрактными суждениями о том, что «за бедных умереть хорошо» — никак не может сойти за действительного интернационалиста. Однако фаталистическое покрывало, наброшенное на него художником, не неудача и не случайность; оно органично общему строю образов эпопеи. В равной мере и психологический примитивизм не является решающей величиной для сознания солдата революции. Но в образе Микешина психологическая простота опять же закономерна, поскольку он типический представитель орд, идущих на завоевание и разрушение «хитрых культур». Наконец с точки зрения реального показа начала организации и руководства революционной армией художник не достигает положительных эффектов в изображении командарма. Но «каменная улыбка» и железное упорство командарма великолепно связаны с общей силой, упорством и неотвратимостью победы красных армий в том образе, который создан Малышкиным.

Существенно совсем не то — удались ли в этих ответвлениях единого образа красных «живые люди» или не удались. Существенен самый факт попытки конкретизировать один из двух борющихся миров, так как он указывает на тяготение художника к миру красных.

Существенно, наконец, и то, что образ белого Даира не имеет этой ясно-выраженной тенденции к конкретизации. Это говорит о том, что действительность классового бытия Малышкина отторгнута неравно в этих образах, что образ белого Даира в сознании художника несколько сдвинут, как прошлое, не утерявшее еще всей власти над сознанием, но все же как прошлое, тогда как образ Красной армии представляет цель устремлений художника.

И в самом деле, в образе белого Даира уже дано первое противоречие сознания, первый этап внутреннего конфликта художника. С одной стороны, белый мир отвратителен, гнусен, пошл, с другой — он выступает как носитель утонченной и нежной культуры, упоения, восторгов, любви. С одной стороны, он обречен, тосклив, в нем смерть, с другой— в нем слава, страсти, горение жизни.

В общем же противопоставлении белых и красных этот конфликт расширяется и преодолевается. Красные — некультурные орды, но из их потемок прорастают в будущее прекрасные века, мировая правда. Красные — слепые множества, но в их юном варварстве ощущается пафос славы. Если стала невозможна и невероятна утонченная любовь с ее упоениями и восторгами, если она ушла вместе со старой культурой, то взамен пришло другое — еще более невозможное и невероятное — «брезжущий в потемках рай».

Внутреннее противоречие образа белого Даира приводит к отрицанию его необходимости. Наоборот, внутреннее противоречие образа красных преодолевается, и образ становится доминантным. Однако это отталкивание не совершается путем формального отрицания. Второй образ вбирает в себя много элементов первого. В их отношении тождественным и связывающим оказывается ряд моментов: легендарная красота, слава, дерзкая смелость, пафос борьбы. Даже психологический примитивизм и фатализм Микешиных и Юзефов имеет связь с образом белого Даира, ибо психологическая утонченность «даирцев», граничащая с полной опустошенностью, и их обреченность — это в конечном счете те же примитивизм и фатализм. Наконец каменная сила командарма, его знание закона масс — это то оружие, которое было прошлым для Даира и о котором социальный субъект группы Малышкина всегда мечтал наряду с невозможным и невероятным.

В социально-психологическом содержании двух борющихся миров, двух противополагаемых образов мы поэтому имеем столько же различие, сколько и тождество. Они едины в своем социальном основании. Они являются выражением сознания какой-то одной социальной группы. Их

противоречие, их борьбу надо рассматривать как борьбу пролетарского государства с последней армией Врангеля, своеобразно преломившуюся в противоречиях некоего классового сознания.

В этом восприятии налицо сознание промежуточной группы, у которой в дореволюционное время не было прочного положения, не было господства в производственном процессе. Коренная ломка общественных отношений разрывает ее слабые связи с прошлым и приводит к новым связям. Отсюда некоторые весьма отвлеченные интеллектуальные психологические моменты переносятся на новые отношения и дают им своеобразную поэтическую окраску. В этом переодевании пролетарской действительности по своему образу и подобию нет, однако, ничего сменовеховского, антисоциалистического. Нет и националистического блоковского скифства, которое было логически связано с последним крахом дворянской усадьбы. Связь образов Малышкина с прошлым беднее и имеет совершенно иную почву. Совокупность таких проявлений сознания, как погружение в мир невозможных и невероятных мечтаний, пафос культуры, экзальтация, абстрактный социальный патетизм, в конкретно-исторических условиях советского общества являются определяющими чертами интеллигенции, рекрутировавшейся из мещанства. Малышкин — писатель того молодого слоя этой интеллигенции, который частично, но очень сильно изменился в огне гражданской войны, заключив с пролетариатом неписанный союз на крови. Противоречие между серыми буднями классового бытия и неисчерпанным интеллектуальным запасом сил создает стремление к овладению действительностью. На этом конфликте развивается творчество всех писателей мелкобуржуазной интеллигенции. Спецификум его зависит уже от соотношения других классовых сил, в конечном счете от господствующего производственного процесса и его конкретных форм. Более подробную характеристику оснований, создающих конфликт в «Падении Даира», надо и можно найти в конкретном анализе классовых отношений в эпоху гражданской войны.

II.

Выводы предшествующего анализа получают новое подтверждение при изучении системы образов повестей «Февральский снег» и «Севастополь». Наиболее значителен в этих повестях (по существу двух частях одного незавершенного еще произведения) образ-характер Шелехова. Анализ этого образа очень важен для суждения о дальнейшей эволюции мотивов творчества Малышкина.

Шелехов, родом из уездного городка, рано остался без отца и до шестого класса его содержала мать, «вечно стукавшая на ремингтоне». Потом он сам стал зарабатывать уроками, выпрашивал пособия и стипендии. Так дотянулся до университета, так окончил и университет, в котором шел по филологическому, воспитывался, следовательно, на «русской общественности и русской литературе», «с Кантом, с пуш-

кинским кружком профессора Венгерова, с демонстрациями протеста с идейными спорами до зари». Был он студент невзрачный, жадный до яркой, недоступной жизни, как семинарист из книги Воронского «За живой и мертвой водой». Мечтал, что изберет специальностью древнюю литературу, откроет «волшебный заклятой список» «Слова о полку Игореве» и впишет блестящую славную главу в историю древне-русской поэзии. И в то же время знал цену своим иллюзиям, знал, что ждет его участь словесника в какой-нибудь пензенской гимназии. Была у Шелехова связь с милой и тоже невзрачной курсисткой Людмилой, трогательно отдававшей ему теплоту своего тела. А он втайне ненавидел ее, фантазировал о необычайной и красивой любви. В школе прапорщиков флота Шелехов не может сдержать своей фантазии. Он рассказывает юнкеру Софронову об изощренной утонченности, гибком и остром уме своей подруги, наделяет ее телом, платьями и манерами женщины-мечты. В нем постоянно живут два исключающих друг друга характера. хотя оба они обусловлены одним серењким мещанским бытием. Реальный Шелехов мечтает стать Шелеховым своих мечтаний, ненавидит и презирает свою действительность.

В иных условиях этот конфликт сознания принимал различные формы. В 60-ые годы студент Раскольников стремился найти выход из своего двойничества в преступлении и все же входил в общее русло униженных и оскорбленных. Годы революции на той же почве породили крайний индивидуализм героев Андреева. Подъем рабочего движения сделал «беспокойного» мещанина Горького хотя и колеблющимся, но все же спутником революционного пролетариата, сдвинул фантастические мечты и беспочвенное бунтарство к социальным мотивам.

В жизнь Шелехова также вступает невероятное и невозможное. Война и революция смещают все плоскости, выбрасывают людей из их гнезд. Он уже не может точно ответить себе, где действительность и где недействительное. Как будто Шелехов мечты и Шелехов реальности поменялись местами. Поэтому в его сознании еще резче вскрываются противоречия, в его бытии еще сильнее проявляются метания из стороны в сторону.

Перед Шелеховым открываются морские просторы, война одевает его в мундир, о котором он мог только мечтать. Глядя на себя в зеркало, Шелехов — новоиспеченный офицер — «очарованно замер». «То был *недостижимый* офицер, виденный им у Александровского сада или на Морской... Женщины глядели на него с приманивающей усмешкой, его ждала особенная, прекрасная судьба...»

Жизнь «оказывается щедрее и волшебнее всяких фантазий», уверяется Шелехов после февраля семнадцатого года. И он только боится — как бы не упустить случая, не потерять того, что само просится к нему в руки.

В страхе, что от него может уйти офицерское звание и весь мир мечтаний, который он много лет лелеял, Шелехов легко поддается общему

юнкерскому настроению. «Единственная мера—действительно стрелять, чорт возьми! Что же, голову подставить под хамский сапог или итти вместе с ними грабить лавки? Видали, какие у них зверские рожи? Разве это революция? Но тут же он казнит себя за эти слова. Это сказал не он, это были слова обиды — «за сломанные, издерганные дни, за маменьку, за Людмилу, за несбывающиеся волшебные комнаты». Когда приходит время выпуска, Шелехов уже боится, что его трусливые слова помешают карьере. Он торопится объясниться с радикальными коллегами. Вспоминая затем о самоубийстве юнкера Елховского, Шелехов подумал, что тот глупец: «Революция была уж не такая сумбурная и уничтожающая вещь: лучшие традиции соблюдались».

Нужно решительно подчеркнуть, что основным, всеопределяющим в характере Шелехова не является конкретная узкая цель получить пост, устроить свое благополучие. Его карьеризм почти беспредметен. Это неуемная жажда жизни, родившаяся из униженной молодости, в горькие и бедные вечера, от несоответствия реальности и желаний. «Где-то про себя стискиваются до ломоты кулаки, и сила какая-то и ненавидящая, и терзаемая отчаянием, и кипящая надеждами — клянется в нем:

— О я возьму все это, еще возьму!..»

Шелехов видит, что такие же, как и он — интеллигенты, молодые офицеры — ведут Февральскую революцию, и он чувствует себя проспавшим судьбу, готов зубами драться за свое право. Конфликт между серым, личным бытием и стремлением овладеть близкой яркой действительностью управляет всеми поступками и мотивами Шелехова.

Рассмотрим его отношение к революции.

Силу массы Шелехов ощущает еще юнкером. Тогда уже, когда он готов был стать на сторону контрреволюции, его подмывало трусливое желание броситься к матросам и шептать им, что он студент, что он готов быть с ними. Но не один этот шкурный момент поставил его в хвосте революционных колонн. Он чувствует себя униженным, ненужным, чувствует, что им пренебрегают; ему надо утвердить себя, и вот, когда он возвращается из мечтательных сладких путешествий, его охватывает злоба обиженного мелкого буржуа, в нем вспыхивает бес разрушения. Эта черта мещанина проявилась еще в творчестве Достоевского, она же вскрывается по-новому в посещении Шелеховым (под видом матроса) питательного пункта.

«Вдруг... он понял, откуда это изучающее, боязливое любопытство. Страшная матросская слава, Кронштадт.

И смешливая, озорничающая злоба заиграла в нем.

«Ну, если так...»

Он быстро покончил с кашей и с развязной хозяйской перевалкой подошел к буфету.

— Дай-ка вот этого! — приказал он, нагло ткнув пальцем в бутерброды и не глядя на курсисток.

Обе заметались с пугливой послушностью, и это доставило ему жгучее злорадное удовольствие.

— Да еще вот этого! Да не бойся, клади больше, — почти кричал он, — не стошнит!»

При этом Шелехов представлял себе, что именно так должен был поступать жуткий кронштадтец, и «его охватило чувство безоглядной, опьяняющей свободы, безнаказанности». В то же время в голове его бродила мысль спросить испуганную и нравившуюся ему курсистку о лекциях Введенского, чтобы показать свое настоящее лицо, которое он должен был из голода и трусости скрыть. Войдя в роль матроса, Шелехов вступает на улице в беседу с «заводной барыней» и на ее «липкий» вопрос о царе «с наглой раздельностью», налившись тем же злобным озорством, матерно бранится.

Шелехов способен принять из мщения за *свою* жизнь участие в издевательстве над тем самым миром, над теми самыми людьми, к которым его тянуло как к невозможному и недостижимому счастью. В этом первый момент связи его с революцией, показывающей его, с одной стороны, как озлобленного мелкого буржуа. Связь, конечно, случайная и скоропреходящая. Выпущенному в офицеры Шелехову казалось, «будто что-то сдвинулось», будто он стал, наконец, ровней всем этим гордым своими титулами, связями, богатствами товарищам по школе. И ему было только *немного стыдно* оборванных глазеющих солдат, «с которыми он прошел в матросской шкуре две беззаботных бродяжьих недели». Но и это чувство исчезло в товарищеском, в случайном столкновении с солдатом. «Тихое сладостное исступление родилось в Шелехове где-то в глубине — от этих въедающихся в память притворно-смирных глаз, от тряпицы на щеке... Будь это прежнее время, хоть месяц назад, с каким бы сладострастием, где-нибудь в строю, крикнул бы, плюнул бы словами в это лицо: — Подбери губы, с-сукин сын! Что, службы не знаешь! Фельдфебель, дай три наряда ему под винтовку!»

В этих противоречивых ликах единого образа Шелехова отражается социальная диалектика действительности мещанско-интеллигентских слоев в революции 1917 г. Особенно показательна для внутреннего мира Шелехова сцена у Петропавловской крепости. Шелехов вспоминает офицеров-народников и офицеров пятого года, на «бесчеловечной преданности которых покоилась империя!» И он с гордостью, до слез, воспринимает себя как представителя третьего поколения.

— «Я!... — крикнул Шелехов, сорвал фуражку, согнулся, упал мокрой щекой на парапет моста — Я... офицер революции, вас приветствую... борцы, мученики!.. — Слезы бежали ядовито, обжигающе: это было и совсем театрально и вместе с тем искренне, потрясающе до судорог сладостных, до колыханий...»

А через несколько минут, встретив рабочую демонстрацию, он опасливо согнулся и трусливо нырнул за угол. Офицер революции

Шелехов не совсем чужд ей. Он действительно в иную минуту может пойти с массой под пули и он, в конце концов, ничем не связан с царским режимом. Но он больше всего принадлежит самому себе, своему маленькому мирку. Подчинит ли его себе революция?! Но пока он хочет повергнуть ее под себя и... трусливо выжидает. Его «настоящая жизнь» еще только начинается. Расцвет ее в Севастополе. Здесь Шелехов вновь ощущает начало прекрасного восхождения. Вышло, что революция — совсем другое, не темь, не «страшная, настороженная невидимыми засадами и убийствами ночь», а нечто, обещающее славу. Шелехов не спешит определиться как человек партии. В относительно мирной обстановке Черноморского флота незачем спешить.

Да и в какую партию? Мелкобуржуазная сущность Шелехова наглядно выражается в том, что необходимое для него выступает как случайное, как нечто такое, что внезапно приходит. Думать, взвешивать очень тяжко. «Да, потом обязательно, обязательно нужно обо всем этом подумать», обещает Шелехов себе.

Он не хочет итти к эсерам — безликой, безопасно-доступной и неимоверно-распухшей партии. В равной мере его не привлекает и бухгалтерский меньшевизм. «Пожалуй, когда задумывался про себя, по-настоящему (а редко приходилось это делать, очень кипели события, не могла отстояться тихая вода мыслей...), — когда задумывался ненадолго над сутью этого (большевиков. — *А. З.*) учения, с трепетом ощущалась на дне его некая непреложность, грозная, ледяная, неприукрашенная... Но почему, ощущая эту непреложность, хотелось все-таки бежать от нее в пестрый тарарам сегодняшнего дня, под обыкновенное солнце, — почему он с тайной надеждой искал какого-то равновесного ей противоборства, внимательно прислушиваясь к разноязычным спорам на бульваре, на катере, на митингах?»

Шелехов в своей бригаде тральщиков становится вождем, выступив несколько раз удачно на митингах и завязав сношения с матросами путем организации курсов. Он продолжает катиться вместе с валом революции, все такой же одновременно театральный и искренний, ибо судьбы революции, наивно и непосредственно, мысленно воспринимаются им прежде всего как его собственные судьбы — члена исполкома, затем члена Учредительного, затем Вождя с большой буквы.

Уже на первом митинге он чувствует себя как «тугой могучий парус». Он поднял своей речью массу. Он заплатил за давнюю униженность, и ему «хочется смеяться, плясать над своим богатством». Те же личные чувства толкают его и к выражению сочувствия большевикам, к защите Ленина. Кадровое офицерство на него косится, его хотят отправить на румынский фронт. Он отомстит! Чувствуя за собою матросов, «он алкал борьбы, сопротивления, уничтожения врагов. Нет, чорт возьми, какой он учитель словесности. Нет, не будничную Людмилу ему, со смирным пуховым платком, а подайте одну из тех, которые еще год назад, где-

нибудь на петербургской панели, пронося мимо недоступное свое сияние, презрительно отводили взор от обтрепанного, жалостно вожделеющего глазами птенца». И в этот же момент он мог «в удушающем, сладчайшем исступлении сорвать с себя погоны, потребовать матросскую форменку, объявить, что иду навсегда к вам, в тесный трюм, за один котел, и действительно растоптать тут же щегольской свой китель, и действительно уйти».

Та непреложность большевизма, которую в редкие минуты раздумья ощущал Шелехов, была подспудной и скрывалась в туманах пестрой жизни. Покуда были эти туманы, покуда революция шла еще в розовых зорях, прапорщик Шелехов мог не задумываться. В нем — так ему казалось — бродили силы. Он хотел вести массы, хотя сам не знал, зачем и куда, хотел сам куда-то стремительно подыматься, «потому что жизнь, наконец, распахивалась перед ним настежь, со всем ее счастьем и удачей и все равно, все равно было куда итти!»

Но вот он попадает на небольшое совещание большевиков. И вновь чувство обреченности, то самое, которое было в первые дни Февраля, сдавливает его. Туманная непреложность большевизма приобретает реальные формы. Возвращаясь с собрания, Шелехов вспоминает о севастопольской обороне, «воспетой всеми хрестоматиями, о хмуром скуластом офицерике-добровольце Льве Толстом, о накидке казненного лейтенанта. *Прапорщик силился всмотреться в самого себя, уяснить, — что это такое, родное этим образам, и вместе с тем невозвратимо дорогое, как юность, утеряно им сейчас в прокуренной, недружелюбной темноте трюма*».

Однако и этот случай не оставляет сколько-нибудь заметного следа на его поведении, не вносит изменений в его жизнь. В июне, слушая Керенского, Шелехов без сомнений готов был итти за ним, видел его одного, потому что думал — за Керенским тысячные массы.

Закон масс! «Шелехов понял, что не уйдет, что не может уже дышать без ее тепла, он жался к нему инстинктивно, потому что уйти было страшнее, это значило — объявить себя по другую сторону... сроднить поневоле и свою жизнь с чужим, отвратительным ему делом... Нет, что бы ни случилось, он обязан был остаться здесь, до конца остаться достойным того Шелехова, которого вчера возвышала, как знамя свое, эта страстная, полуребячья, неведомо куда мятущаяся толпа».

На этом кончается первая часть «Севастополя». Можно полагать, что основная линия образа Шелехова уже определена. Или он с колебаниями, шатаниями пойдет за массой. Тогда в неизвестных нам частях «Севастополя» будет продолжен путь Шелехову к пафосу эпопеи о Даире и он будет с большевиками, когда за большевиками окажутся массы. Или Шелехову будет противопоставлен другой образ-характер, лишенный его двойственности.

В известной мере допустима аналогия между Шелеховым и *молодым* Пьером Безухим по объективному месту их в системах образов Малыш-

кина и Толстого. В социальной природе романа «Война и мир» ничего бы не изменилось, если бы Толстой оставил Безухого с неудачами на пути к совершенствованию и противопоставил бы ему другой образ-характер в качестве основного героя. Вопрос поэтому совсем не в том, что будет с Шелеховым в дальнейших частях «Севастополя». Важно, что внутренним конфликтом Шелехова не исчерпывается конфликт творческого сознания Малышкина.

Конечно, и это несомненно, что во внутренней борьбе Шелехова мы имеем сниженное повторение конфликта «Падения Даира». Невозможное и невероятное в жизни Шелехова, очевидно, играет решающую роль. Но рядом с пафосом высоких идеалов и тончайших очарований в Шелехове живет чрезвычайно мелкий человечек, уже определенно далекий мотивам «Падения Даира». Колебания между идеальной любовью и насилием над женой лавочника, над севастопольской портовой мещанкой, — чрезвычайно характерны для Шелехова. Он способен серьезно помышлять о непреложности большевизма и низко пересматривать вопрос о своем отношении к матросам на том основании, что его не избрали в исполком. Конфликт Шелехова — не конфликт Малышкина, скорее конфликт Шелехова вскрывается как беспочвенный конфликт. Из отношений Шелехова с большевиком-матросом Зинченко и умным офицером Лобовичем следует, что Шелехов мечты столь же никчемен, как и Шелехов серенькых буден. Дело в том, что, столкнувшись с своей мечтой как фактом действительности, Шелехов ее опошляет, вводит в рамки своего ограниченного мирка. Он превращает парящих соколов революции в ползущих ужей своих личных планов.

Пошлость перспектив Шелехова, трудность для него перешагнуть через мещанское болотце показаны в отграничении некоторых сторон характера Шелехова в образе зауряд-прапорщика Маркуши, полуграмотного мещанина, мечтающего о революционных «чинах» и о депутатском месте в Учредительное совсем как Шелехов. Образованный Шелехов немножко презирает Маркушу и не любит его как соперника во владении матросскими симпатиями, но в то же время он чувствует в нем нечто интимно-родственное, нечто такое, за что он может его любить.

Мы вправе утверждать, что бытие, организующее творчество Малышкина, представляет переплав социального бытия Шелеховых в военно-революционной работе. Между Малышкиным и Шелеховым лежит целая эпоха — больше десяти лет диктатуры пролетариата,— принятая художником и положившая отпечаток на его творчество.

Хотя другие образы в эпопее Шелехова не развернуты, значение их непрестанно ощущается как подготовка плацдарма для развертывания новых мотивов. Эти мотивы угадываются в великолепных зарисовках исторических событий в Петрограде и Севастополе, в упомянутых уже образах Зинченки и Лобовича. Новым моментом в творчестве Малышкина является своеобразная публицистическая струя, соединенная с ирони-

ческим отношением к мелкобуржуазной демократии и трезвой, холодной критикой буржуазной культуры. Ряд образов «Февральского снега» и «Севастополя» не вмещается в рамки мотивов периода «Падения Даира». Например образы самоубийцы Елховского и дегенеративного мичмана Винцента формально противоречат образам юношей Даира — с ореолом славы и убийства.

По-новому включаются в творчество Малышкина образы большевиков, уже не как беспредметные «красные», а как некая необходимая сторона в его бытии. И основной конфликт от стремления к невозможному, недоступному и невероятному переходит в стремление найти почву для создания вместе с непреложными коммунистами действительного «рая», большевистской социалистической республики, который ярче и лучше всякой шелеховской фантазии.

Если нужно показать писателя, который от интеллигентского романтического приятия революции конкретно переходит на «коммунистические рельсы», то Малышкин один из них и, следовательно, подлинный, без оговорок, попутчик.

БАРД КУЛАЦКОЙ ДЕРЕВНИ.

Осип Бескин.

Если огромные задачи индустриализации страны, выполнения плана великих работ, перевода всей нашей промышленности на социалистическую основу требуют героических усилий, дальнейшей закалки пролетарского сознания, максимального развития созидательных устремлений, то во сто крат общественно сложнее осуществление индустриализации сельского хозяйства, вытравления отсталых экстенсивных форм индивидуального, мелко-собственнического деревенского «производства». В городах — огромные армии индустриального пролетариата, непосредственных созидателей пролетарского государства, носителей мирочувствования молодого класса-строителя, новой морали. В городах у врагов — остатков буржуазии и пронырливых, но все же неуклюжих, нуворишей — выбита почва из-под ног.

Иное положение в деревне, воспроизводящей на основе собственнического товарного хозяйства капиталистические отношения изо дня в день; продолжающей сохранять различность бытовых, экономических укладов (от патриархальной сохи до тракторных хозяйств); в огромной массе своей еще живущей в темноте и отсталости («идиотизм деревенской жизни»); со сложным процессом советизации середняка, имеющего в части своей тенденции окулачиваться, и т. п. Здесь классовый враг представляет собой огромный фронт, растянутый цепью по всему Союзу. Этот враг отвечает на индустриализацию сельского хозяйства бешеным сопротивлением, сказывающимся не только в противодействии новым хозяйственным мероприятиям, не только в террористических актах против представителей новой деревни, но и в борьбе за овладение деревенской общественностью. Кулачество консолидирует свои силы, «покупает» общественность для ведения политического контрнаступления (выборы в советы, проникание в кооперацию, экономические подкупы в отношении середняков, кабальное пленение бедняков и батраков и т. п.). В связи с переводом сельского хозяйства на новые, социалистические рель-

сы — классовая борьба в деревне приобретает особо обостренный характер. Старая кондовая Русь, воспитанная столетиями дворянско-помещичьей культуры и оставившая в СССР своих агентов в лице кулаков и подкулачников, — скалит клыки на пролетарское государство, реально устремляющееся к социализму.

Эта Русь имеет в художественной литературе своих певцов, своих бардов. И если самое положение вещей обязывает нас очень внимательно подойти к крестьянской литературе в целом, то особенного внимания (с точки зрения критического обезвреживания) требует литература, отражающая кулацкие настроения.

Не случайно, а сопутствуя усилению политической деятельности «деревенской буржуазии», сопротивляющейся социализации деревни, последние полтора-два года отмечены увеличением литературной продукции этого типа. Причем разговаривают эти писатели так, как два года тому назад они разговаривать бы, попросту говоря, не осмелились. Ощущение активности «своих», некоторой общественной базы — делает их откровенными выразителями интересов реакционно-патриархальной деревни.

Старообрядческий начетчик, лампадно-иконный Клюев, неудачливая нянька Сергея Есенина — счел за благо в конце 1928 г. выпустить старые избранные стихи («Изба и поле», изд. «Прибой»), снабдив их новым предисловием-декларацией: «Старые или новые эти песни — что до того. *Знающий* не изумляется новому. Знак же истинной поэзии — бирюза. *Чем старее она*, тем глубже ее голубо-зеленые омуты. На дне их *самое подлинное*, самое любимое, без чего не может быть русского художника, *моя Избяная Индия*» (разрядка по всей статье моя. — *О. Б.*).

Сквозь свойственную истово-религиозному, по-византийски лукавому Клюеву мистическую таинственность «речений» мы все же без труда открываем политическую сущность этого короткого, но выразительного предисловия. Назад к патриархальной, с прогнившей соломой на крышах «Избяной Индии», ибо в ней все от бога, от вековечной русской мудрости, от души. «Знающий» правильно оценит настоящее, кое, конечно, от лукавого, и даже изумляться ему не будет. Просто так, — перетерпит, готовясь к *новому старому* (авось...), погружаясь в голубо-зеленые омуты бирюзы. Да здравствует старая Русь! — вот простая расшифровка этих туманных строк.

В конце же 1928 г. Орешин, толковавшийся у нас сначала как представитель деревенской бедноты, а позднее как поэт советского середнячества, тоже почел, что пришло время поговорить *откровенно*, и, сделавши оборот в 180° вправо, выпустил действительно «Откровенную лиру» (издательство «Федерации»). Оставляя в стороне многие политические «сюрпризы» этой книги, я хотел бы остановить внимание на одном только стихотворении — «Смех». Здесь формула — да здравствует старая Русь! — доведена до патетической декламационности:

Не мне смеяться и над тем, что было,
Что горьким цветом всех нас веселило,
Что не вернется никогда назад.
Все прошлое прекрасно и любимо,
Его уж нет, оно неповторимо,
Оно погасло, как случайный взгляд.
Пускай еще чудачит в поле сжатом
Гармонь с вином, худой горшок с ухватом,
Пускай свой век дотягивает Русь, —
Над головой остывшей и покорной,
Над прахом лет, над старостью позорной
Я никогда вовек не посмеюсь.

Идеализация старого, преклонение перед ним, нежная любовь ко всем его проявлениям — вот тот плацдарм, с которого берется разбег для дальнейших своих построений крестьянскими писателями ультраправого крыла. Из них самый выразительный и последовательный — Сергей Клычков.

Именно он с наибольшей талантливостью, с наибольшей принципиальностью творчеством своим демонстрирует целесообразность и красоту «прекрасного прошлого». Он — «знающий» — всецело следует клюевскому завету. Уже с чисто сюжетной стороны он отталкивается от современности, предпочитая в дореволюционном находить символы и обобщения, откровенно осуждающие сегодняшний день.

Сергей Клычков — писатель, хорошо знающий деревню и не порывающий с ней связей. Несмотря на налет городской деклассированности, он коренной, органический деревенский писатель. И отнюдь не может быть случайностью то, что в своих четырех больших книгах прозы — «Сахарный немец», «Чертухинский балакирь», «Князь мира» (1928) и «Последний Лель» (1928) — он никак, ни одним звуком, не коснулся новой деревни. Ее нет совершенно в его творчестве. Только два объяснения этого обстоятельства могут иметь место: или для работы на современном материале у Клычкова такие выводы, такие слова, что он не рискует их произносить в эпоху диктатуры пролетариата, или он, не желая пачкать себя прикосновением к «погани», предпочитает углубляться в «голубо-зеленые омуты». Таким «омутом» для него является «истинно-русский» сказовый стиль, богатство наиболее мистических участков русского фольклора, сказочность, прибаутки, легенда и т. п. По этой части Клычков великий мастер. Этот стиль, эта форма, этот материал — консервативные по своему существу — вполне подходят для выражения клычковской реакционной философии. Здесь, как и всегда, форма неразрывно связана с содержанием, они имманентны друг другу.

При подходе к формальной стороне творчества С. Клычкова многим критикам-марксистам изменяет марксистский метод, и они склонны просто-напросто считать Клычкова великим мастером «русского стиля», совершенно не отдавая себе отчета в социальной природе этого стиля.

Как на пример такого непонимания социального единства формы и содержания укажу на Г. Горбачева. В своей книге «Современная русская литература» («Прибой» 1928) он пишет: «Клычков оказался одним из лучших мастеров прозаического художественного слова. Мягкая лиричность «Сахарного немца», трогающая и временно покоряющая даже людей, сознательно отвергающих идеологию и всю установку романа; чарующая и увлекающая причудливая фантастика «Чертухинского балакиря»; великолепный крестьянский сказ, сочный и ядреный деревенский язык, чрезвычайно тонкое использование богатств народной поэзии, блестящее владение сюжетом,— все это свидетельствует о том, какой талантливый прозаик — Клычков. *Тем досаднее, что идеология обоих романов Клычкова — крайне реакционна*». Горбачеву невдомек, что уже в этом столь чарующем его стиле наличествует клычковское мракобесие. Ему представляется (таков контекст цитированной выдержки), что берется, мол, некая форма и в нее вливается содержание. Взаимообусловленность приемов, стиля, манеры, с одной стороны, и содержания, идеологии — с другой,— его мало интересует.

Ведь не надо забывать того, что наше послеоктябрьское сегодня утвердилось не на голой земле, что «русский стиль», «богатырский» эпос, «чарующая и увлекательная фантастика», «богатства народной поэзии»— это не просто «сокровищница» народного духа; что к нам они просочились через российское самодержавие, что они были в свое время, так сказать, канонизированы на предмет поддержания триединой формулы— самодержавие, православие и народность.

Одними разговорами о мастерстве здесь отделываться нельзя, как бы оно значительно ни было. *«Русский стиль» в своем стопроцентном применении — не только прием, но и лозунг.* А Клычков в этом отношении действительно стопроцентен.

Архитектоника, композиция клычковской прозы безусловно заслуживает особого внимания. Она едина для всех его вещей. Ввиду того, что ему необходимо преподнести читателю материал глубоко реакционный (как мы в этом убедимся из последующего), он вынужден строить свои произведения по-особому.

Сон и явь, сказка и быль, реалистическое описание и фантастическая греза — все переплетается так, что отделить одно от другого стоит большого труда. Бред проникает в реальность, реальное становится бредом, *а на стыке между реальностью и фантастикой Клычков обычно и преподносит свои политические сентенции.* Ужом вьется общественное, классовое credo Клычкова меж роскошных зарослей его «ядреного» языка. Скороговорка очень часто призвана затемнить слишком явственную суть дела. Клычков хитрит.

Такая *двуплановость* построения произведения, использовываемая писателем как *прием* для протаскивания реакционной его идеологии, в основе своей обусловлена органическими психоидеологическими при-

чинами. Такая *раздвоенность* свойственна творчеству представителей класса или классовой группы, утерявшей или теряющей свои экономические позиции, вытесняемой новым классом, новыми хозяйственными отношениями. Безысходность положения загоняет писателей этой классовой группы в прошлое, в фантастику, в бред. Это своеобразный способ оттолкнуться от ненавистной действительности. Раздвоенность сознания распространяется на весь мир. Теряются реальные представления. Все раскалывается надвое, уходит почва из-под ног, мир становится «шатким», и эта шаткость родит пессимизм (он очень свойственен Клычкову). Но класс, классовая группа не умирает без борьбы: это раздвоенное, двуплановое творчество насыщается злобой и неприятием настоящего.

Итак, мы последуем за Клычковым в область «народного» духа, познакомимся с его персонажами, окунемся в глубины его философии.

Кажущаяся реальность персонажей Клычкова — одна видимость. Почти все они носят символический характер. Его любимые герои встречаются в нескольких книгах. Это некие обобщающие образы.

Земляную, черноземную силу призван олицетворять леший Антютик (деревня, дух которой он представляет,— попросту зовет его Анчутка). Это своеобразный российский Пан. Он радостный пособник всех простых душой; это он, превращаясь в лося, подставляет свою широкую спину немудрящему Чертухинскому балакирю, чтобы показать ему широкий мир (центр которого, по мнению Клычкова, все же всегда в селе Чертухино). Антютик — это та земляная сила, которая противостоит «железному бесу» (современность) и через которую мировая система превращается в ту патриархальную сказку, о которой постоянно и везде грезит С. Клычков.

Коренной, «россейский» образ ямщика Петра Еремеевича — символ широкой, не измеряемой «простым аршином» русской души (мы, мол, особые, безначальные и бескрайние). У него под вожжами традиционная «русская тройка». Надо заметить, что это не просто ямщик, а ямщик-владелец хорошей многолошадной конюшни. Очень характерно, что устами Петра Еремеевича автором преподносятся центральные «философские» места.

Галлерея «святых людей» и «убогих», по извечному на старой Руси убеждению призванных спасать мир, — представлена старичком Михайлой («Князь мира»), Недотяпой («Последний Лель»), старообрядцем Спиридоном («Чертухинский балакирь»), Зайчиком («Последний Лель», «Сахарный немец»).

В качестве характерного штриха небезынтересно будет отметить «имущественное положение» этих спасителей мира: у Петра Еремеевича, как уже указывалось выше,— конюшня лошадей; старообрядец Спиридон (прямой собрат лешего Антютика, философ *пантеист*, приверженный *этой вере*) — владелец мельницы; Зайчик — сын деревенского лавоч-

ника, да и сам Чертухинский балакирь за бесхитростную душу приобщается к сильным мира сего, — становится зятем Спиридона. Святые из толстосумов — лишний мазок для идеологической доминанты творчества С. Клычкова.

Каковы же основы клычковской философии?

Как «исстари» повелось, он, естественно, видит в мире два начала — божеское и бесовское. Для такого прожженного мистического идеалиста, как Клычков, это обстоятельство настолько обыкновенно, что о нем не стоило бы и говорить. Однако говорить об этом приходится, так как углубление этого пункта раскроет мрачную клычковскую философию с соответствующими ей социальными выводами. Божеское начало, по Клычкову, более или менее монолитно, ибо многочисленное бесовское хозяйство (все имеет своего самостоятельного беса — есть бес соборный, бес скотский, блудный, железный и даже очажный маленький бесенок, по вине которого бабы ухватом опрокидывают горшки) на земле соподчинено было началу божескому. Бесы эти являлись, так сказать, изнанкой божеского (как известно из авторитетных источников, без чорта и богу существовать незачем).

По глубокомысленному объяснению Петра Еремеевича («Последний Лель») беда не в том, что люди кой-где бога забыли, а в том, что *бог перестал заниматься землей*, с тех пор как люди *слишком ученые стали*. «Отдаст господь премудрость свою в руки человеци... господь отринет лицо свое от земли и забудет о ней навсегда»... — поучает Петр Еремеевич по святому писанию.

Естественно, что для Клычкова, *убежденно проповедующего двуипостасность (двуединость) мира*, нежелание бога заниматься землей приводит к неисчислимым бедствиям. В чертовском царстве начинается невообразимая путаница. Отпал главный регулятор. Двуплановость, двуипостасность врывается и в чертовское царство (бес — изнанка божества), и совершенно теперь не разберешь, что от бога, а что от беса. Недотепа, Спиридон или дьяк из «Последнего Леля» — обыкновенный дьяк-пропойца и мн. др. — все эти, казалось бы, «святые» персонажи перед читателем обращаются чертями. У дьяка появляются из-под шляпы рожки. Уж Михайло-подвижник хоть куда. Он и нарисован Клычковым по-иконописному: когда входит в деревню — от края к краю неба ложится радуга, над ним вьется голубь. Но и Михайло в какой-то момент превращается в нечистую силу.

Двуипостасность правит миром. Старообрядец Спиридон поучает свою дочь: «Все сотворено по двум ипостасям... По одному пути все падает вниз... по другому все подымается кверху... Кверху деревья растут и вниз падает камень. Потому есть луна и есть солнце, есть звери денные, и есть звери ночные... потому и *сам человечек есть не что, как двуипостасная тварь*» (вот где мы получаем обоснование святых из толстосумов: одна ипостась — кошель, другая — душа, святость).

Читатель вправе рассердиться: зачем уделять столько места чертям, рассуждениям о двух ипостасях, о святых и пр. К делу!

А дело-то в том и заключается, что вся эта примитивная, но туманная философия, извлеченная Клычковым из архивов византийского богословия и русского фольклора, нужна ему для определенных, в «двуплановость» запрятанных, социальных выводов. Ему, певцу кулацкой деревни, классово необходимо, чтобы вся двуипостасная божеско-бесовская иерархия была сохранена, ибо иерархия небесная держит иерархию земную, утверждает подчинение слабого сильному. Надо только знать — золотую «божескую» меру.

Мы не делаем в отношении Клычкова натяжки для этого вывода. В «Князе мира» он сам говорит об этом всеми словами, давая стройное, синтетическое социальное завершение своей «двуединой» философии: «Значит если таким вот глазом да с этой точки смотреть, выходит, что в мире уж так *заранее* было все сотворено, чтобы сильный на сильном ехал верхом, *пускай их катаются с богом*, а чтобы слабый слабого за ручку держал; а для того чтобы слабый не обленился и не сделался круглой фефелой, положившись во всем на другого, *зло между ними и добро смешано в нужную меру и вес*».

Вот где сокровенный вывод из клычковских построений: *сильных не трогайте, сильные есть сильные, пусть они власть между собою делят, а для слабых от века положено (и не возражайте) зло, чтобы не обленились*. Вот где стройность средневеково-феодальной иерархии и чинопочитания.

И тихо скорбит Клычков о мире, утерявшем бога, о мире, в котором все спуталось и — о ужас! — дошедшем до того, что «слабые» не только «друг друга за ручку держат», а, ничтоже сумняшися, опрокинули «сильных» и строят свое государство, в котором классовым компатриотам Клычкова приходится несладко.

Отчего же, по его мнению, произошло такое несчастье? Оттого, что человек овладел наукой, наука убила душу человеческую (широкую «русскую душу»), богом данную. А наука что? — фальшь, одна видимость, «ненастоящее», фантасмагория, от «барской зевоты» рожденная. Мужику она ни к чему. Но так как, вопреки причитаниям Клычкова, она все же внедрилась в мир, то он спешит от нее удрать в свой «второй план», в сон. «Мудр и правдив человек, когда спит.... Широко раскрываются очи, когда слипаются веки и тело тонет на дно... Только где эта память, чтобы видеть, что видим во сне: *человек ее давно потерял, променяв на науку* и опыт, замечтав улететь на луну — прародительницу тайны и снов... Потому-то можно человеку почесть себя за счастливца и можно его за счастливца принять, если он помнит при пробуждении, с кем и где пролетела последняя ночь... Потому-то мужик и привык ложиться, как потемнеет, чтоб с первым лучом итти на работу, а барин, который стал умнее себя, в эту пору зевает и зря только жгет керосин... *Из этой барской зевоты родилась*

наука, скука ума, камень над гробом незрячей души; плавает в этой науке человеческий разум, как слепой котенок в ведре... Придет в свой час строгий хозяин, начнет разметать духовную пустоту, увидит ведерко, и вот тогда-то котенок и полетит на луну...» («Последний Лель»).

Свои мракобесные рассуждения Клычков заканчивает почти пророчеством в отношении нашего времени (понимай — страны нашей), безбожного материалистического настоящего. Быть нам пусту! Провáлитесь вы со своим бесовским социализмом в тартарары! И будет мир «прост», как природа, как первобытная земляная сила.

Но у обреченного эпигона феодальной Руси пароксизм бешеного обличения естественно сменяется пессимизмом, сомнениями. А вдруг не провалятся? Вдруг утвердятся на веки вечные (чур нас, чур, нечистая сила!). Да,— решает Клычков,— не провалятся, проклятые! Силен «железный чорт» (символ социализма). И барду кулацкой «столыпинской» России рисуется мрачная картина: «Не за горами пора, когда человек в лесу всех зверей передушит, из рек выморит рыбу, в воздухе птиц переловит и все деревья заставит целовать себе ноги — подрежет пилой-верезгой. Тогда-то *железный чорт*, который только ждет этого и никак-то дождаться не может, *привертит человеку на место души какую-нибудь шестерню или гайку с машины* (вот где трогательная любовь к индустриализации. — *О. Б.*), потому что *чорт в духовных делах порядочный слесарь*. (Вы узнаете, читатель, под «слесарями духовных дел» — коммунистов, т. е. людей механически, материалистически разрешающих душевные вопросы? — *О. Б.*) С этой-то гайкой заместо души человек, сам того не замечая и *ничуть не тужа* (пессимистическая уверенность в силе настоящего! — *О. Б.*), *будет жить и жить до скончания века*» («Чертухинский балакирь»).

Пользуясь вопросами о душе, зловредности науки и т. п. как трамплином, Клычков делает скачок непосредственно к политической оценке «момента». Как и всегда, он хитрит, не называет вещей их собственными именами, прибегает к символам. Но все это чрезвычайно примитивно и прозрачно. Как для истого кулака, русотяпа — для него город с его фабричными трубами является синтетическим символом всего социалистического строительства, нарушившего «связь» времен. Город — это порождение науки, материализма — Клычков ненавидит лютой ненавистью. Одна из глав «Последнего Леля» начинается лирическо-философским живописанием города. Беря сразу быка за рога, он и самую-то главу называет «Выдуманные люди», тем самым еще раз подчеркивая (что уже отмечалось выше) ненастоящесть современного строя, нарушение им установленных природой законов. Город, городские люди — выдуманные. Это марево, бесовское наваждение.

Ведь жутко подумать — город, железо, машина, фабрика не только нарушили первобытную «идиллию», но подрывают и основу основ кулацкого накопительства — религию, церковь.

«Город, город! Под тобой и земля не похожа на землю... Убил, *утрамбовал ее сатана чугунным* копытом, укатал *железной* спиной, катаясь по ней, как катается лошадь по лугу в мыти... Оттого и выросли на ней каменные корабли, *оттого она и вытянула в небо несгибающиеся ни в грозу, ни в бурю красные пальцы окраин — высокие, выше всяких церквей и соборов, красные фабричные трубы...*»

Как можно убедиться из контекста цитаты, фабричная труба уже непосредственно названа порождением сатаны. Рассердившись до предела, Клычков даже перестал хитрить.

И городской темп тоже, конечно, от сатаны. Он доводит Клычкова до отчаяния. Оно и понятно — этот темп, напор, энергия — прямая угроза первобытному, патриархально-кабальному «спокойному» укладу стародеревенской жизни. Спешит человек все какие-то ненужные дела делать (бесовские). Чудной человек: бог за нас всех, да матушка-природа, да слабый, в обеспечение прав своих, слабого за ручку держит. Чего спешить-то? Ан нет: «Прыгает по этой земле человечек, как резиновый мяч, брошенный детской шаловливой рукой, вечно спешит он, не знает покоя, не ведает тишины, уединенья, не зная даже в ночи, когда распускается синим цветком под высокой луной потаенная жизнь, сновиденья, потому что закроет человек усталые очи, а камни грохочут и ночью, и улица булыжной трубой (даже улица Клычкову ненавистной *трубой* мерещится. — *О. Б.*) сотрясает его ненадежное ложе: потому-то и спит городской человек, грезя и бредя во сне *недоделанным делом, то ли молот держа в усталых руках, то ли холодный рычаг от бездушной машины, то ли кошель с тайной при свете дня на дне невидимой дырой*».

Кошель с тайной дырой — это символ нашей культуры, пустой культуры, ненастоящей.

Видя в городе, в машине, в фабрике угрозу кулацкому хозяйству, Клычков последовательно и закономерно противопоставляет всему природу, нетронутую, девственную. Природа у него оцерковлена. В ней все расположено на основе церковного чина. Подобно своим собратьям-поэтам-«рассеянам» Клюеву и Орешину — он мастер «церковного пейзажа» [1]). Природа для него панацея ото всех зол. Это вполне естественно: если машина, наука, прогресс не вмешиваются в дела природы, если никто не угрожает использовать ее скорее и лучше (недаром он ненавидит урбанистический темп), у кулака есть все гарантии, что именно он, экономически более крепкий, «зажиточный», проэксплоатирует, использует ее для приумножения своих накоплений. Природа — бог, даятель благ. И она же охранительница иерархических законов, от века и до

[1]) Я не развиваю подробно этого тезиса, а интересующихся отсылаю к моей статье «Россеяне» («Революция и культура» № 18 за 1928 г.), посвященной поэтическому творчеству Клюева, Клычкова и Орешина. Данная статья в основном оперирует прозой Клычкова, делая только для подкрепления некоторых положений экскурсы в стихотворную область.

века разделивших людей на сильных и слабых. Недаром именно Спиридон, *старовер* (старой верой миру бы держаться), *мельник-кулак, истово религиозный*, недаром владеет старинной заветной книгой, где вся мудрость природы прописана, все секреты ее раскрыты. Он — своеобразный пантеист-чернокнижник, этот любимый философский герой Клычкова.

Никаких наук не надо, ибо сама природа — книга золотая, которую старый старец «потерял во темном лесу». «Может книгу давно размыли дожди, страницы оборвали ветра-непогоды и *страницы легли цветной луговиной* на лесные поляны, а *буквы рассыпались в мох*, — на мху теперь для чертухинских девок и баб *заглавные буквы в красную краску растут* куманикой и клюквой, *строчки повисли на пьяничные и черничные ветки, а точки* — знаки, где вещий кончается смысл, — *ткнулись в колючие иглы можжевеловой гущи*, и ест их одна только вещая птица: глухарь. Ходят бабы и девки по ягоды в лес и *по складам читают великую книгу*; ягодой пичкают малых ребят, посластиться дают старикам, и *старики* каждый год и не знают, что *проходят вместе с внучатами премудрого мира букварь*... Потому-то и мудр простой человек и речь его цветиста».

Вот она подлинная клычковская наука, вечная для всех времен, для всех людей, одинаковая для стариков и малых ребят. Эта наука по стойкой вековечности своей гарантирует ото всяких общественных потрясений. *Наука*, премудрость, по Клычкову, *познается непосредственно через потребление природных благ*. Он и здесь полностью верен своему кулацкому мировоззрению.

Такая книга не подведет. Такая книга не научит слабого итти на сильного, не потрясет основ благополучия.

Эти рассужденья Клычкова вызывают ассоциации с духовным стихом об огромной «Голубиной» («глубина» — мудрость) книге», содержащей всю мудрость мира, ниспосланной непосредственно божеством (выпавшей из тучи). Один из основных «тезисов» этой книги вполне применим к миросозерцанию Клычкова, растущему из святости всего сотворенного: «Зачадилися цари со царицами от честной главы от Адамовой, зачадилися князья со боярами от честных костей от Адамовых, завелось крестьянство православное от того колена от Адамова». Такова и клычковская нерушимая, трехэтажная социология, опирающаяся на авторитет богом сотворенной природы.

В своем романе «Чертухинский балакирь» Клычков совершенно расшифрованно демонстрирует тоску по невозвратному прошлому, которое для Клычкова *не хуже* (вернее лучше!) настоящего. Смешно по его мнению говорить о каком-то изменении крестьянства, о его продвижении вслед за пролетариатом. Ерунда все это. «Потому что последний мужик свалится с земли, как с телеги, когда земля на другой бок повернется, а до той поры все может изгаснуть, а *мужик — как был мужиком, так и будет*... по причине своей выносливой натуры». (Обращаю внимание на ироническое объяснение, предваряемое не менее ироническим много-

точием: понимай — даже коммунизм мужик перенесет, а мужиком все же останется. — *О. Б.*).

Мудрит сейчас бесовское, большевистское царство. Его век. «А было время — и лешие были и лес был такой, что только в нем лешим и жить, и ягоды было много в лесу, хоть объешься, и зверья всякого — разного, как из плетуха насыпано, и птица такая водилась, какая теперь только в сказках да на картинках, и *верили в них и жили, ей-богу, не хуже, чем теперь живут мужики*». Комментировать это положение — лишний труд.

Все творчество Клычкова явно выражает мироощущение, настроения и целеустремленность кулачества [1]). Богатства фольклора, народные поэтические «красоты», сказки и прибаутки призваны выражать кондовое российское накопительство, стяжательство, сытое семейное довольство, где скотина и члены семьи — одинаково опекаемая рабочая сила. Этот свой символ веры так ярко выразил сам Клычков по поэтической линии:

Люблю свой незатейный жребий,
И хутор с лугом и леском,
Зарю за изгородью в небе
Заботу о едином хлебе,
Хоть жив и не одним куском...
Кормить семью и для скотины
Косить по зарослям ковыль —
Здорового лелеять сына,
Надежный в старости костыль.
Мое хозяйство и усадьба,
Как крепко скрученная нить...

Прибыток, уютность грязного тепла, самый запах прелости, свидетельствующий о залежалости, домовитости, спокойствии накопления,— для Клычкова окрашивается в священнодействие, в литургию. Он захлебывается в распаренной атмосфере довольства: «Любит мужик первый снег. В деревне как-никак — переменка. Хорошо забраться в дубленую

[1]) Казалось бы, что классовый генезис творчества Клычкова настолько очевиден, настолько декларативен, что в рядах марксистской критики не должны иметь места разные толкования социальной сущности этого писателя...

Но удивление наше воистину не имеет пределов после прочтения следующих выразительных строк: «Упорные искания правды-справедливости, отвращение к мировой бойне, признание производительного труда основной жизненной ценностью, презрение к церковности, трезвый, языески-радостный подход к глубочайшим жизненным проблемам, объявление буржуазии «выдуманными людьми», все это делает *крестьянское выражение классового мировоззрения трудящихся неотделимо родственным его осознанно-пролетарскому выражению*. На почве этой *здоровой* и *жизненно-богатой* крестьянской стихии смог С. Клычков, наряду с россыпью сказочно-песенных символов, дать в своем романе ряд картин яркого реализма».

Слова эти принадлежат упорно (но без основания) продолжающему называть себя марксистом т. Горбову (предисловие к книжке Клычкова «Серый барин», изд. «Пролетарий»).

шубу: особливо из новой овчины, крашенной под осеннюю зорю, — *целый десяток овец на плече(!)* — тепло и душок такой идет на морозе и от себя самого и от шубы. За пазухой тогда тихо копится немудрое наше мужичье довольство. *В дому матереет (!), в сундуке, в закроме растет убогий прибыток (!)*, поутру курчавится над соломенной крышей веселый рыжеватый в восходном лучике ус, *от которого пахнет сочнем и бараниной (!)* — ах, да и чем он ни пахнет; неблагодарен и черен труд мужика, но все же *он похож на литургию*». На литургию выходит-то похожим не труд мужика, а процесс накопления, прибытка. Ведь этот абзац — образец вещно-гастрономической поэзии.

Выразитель кулацкой верхушки нашей деревни, как уже отмечалось выше, не может не быть подвергнут пессимизму. Этот пессимизм растет из обреченности кулацкой группы в наших условиях. Надо свирепо бороться... но живется-то пока все же несладко и уж больно беспокойно.

Отсюда чрезвычайно печальна развязка в романах Клычкова — пожары, обвалы, гибель или увечья «святых людей» и т. п. Отсюда заявленья, что ему, «как жизнь, мила могила». Отсюда все аксессуары так называемой кладбищенской поэзии — «прах могил», «посох могильный», погосты, лунные блики и т. п.

Сознание Клычкова и его соратников смертельно ранено. Но борьба продолжается. Борются кулаки на деревне, и поет им хоть печальные, но боевые песни, их бард — Сергей Клычков.

ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСТВА ВЕРФЕЛЯ.

Ив. Анисимов.

Искусство мелкой буржуазии, разлагаемой капиталистическим развитием, имеет своих классиков и эпигонов.

Можно установить существование многих оттенков в этом искусстве, определяемых каждый раз тем, в каком отношении находятся отдельные прослойки класса к капиталистической действительности. Самая сущность классового сознания здесь такова, что распыленность, бесформенность, неустойчивость его оказываются закономерными. Пестрота, плюрализм мещанского искусства обусловлены свойствами классовой психоидеологии. Мелкая буржуазия так же мало положительна в своем сознании, как мало устойчиво социально-экономическое бытие ее. Постоянно продолжающийся распад характеризует классовое бытие — дробность, вечная колеблемость, разобщенность свойственны сознанию.

Однако мещанское искусство эпохи кризиса, многоцветное и многоликое, — имеет при всей пестроте своего выражения одну общую, постоянно удерживающуюся черту. Именно: здесь проявляется то, что всегда присуще деградирующей мелкой буржуазии, — противоречие с капиталистической действительностью. Оно может видоизменяться, но оно всегда есть. Противоречивость всегда характеризует стиль мещанского искусства, стиль здесь всегда является выражением разорванности, двойственности. Мещанское искусство эпохи кризиса никогда не может подняться до цельности, до единства — глубочайшая внутренняя противоречивость постоянно раздирает его. Каждая форма мещанского стиля определяется противоречивостью. Противоречивость становится здесь необходимостью.

В мещанском искусстве эпохи кризиса возможен Ромен Роллан, раскрывающий необходимую противоречивость мелкобуржуазного сознания в формах отвлеченной патетики (его образы содержат, так сказать, философское обобщение проблемы противоречия), но рядом возможен и сугубо конкретный Верфель, более узкий, несравненно более глубокий, художник, видящий необходимое противоречие классового сознания во всей его действительной полноте. Оба они являются вершинами

мещанского искусства, его классиками. Они различны, но они связаны глубочайшим единством.

* * *

Мы имеем намерение рассмотреть творчество Франца Верфеля со стороны проблемы противоречия. Стиль художника, являющийся, как увидим, характерным выражением падающей мелкой буржуазии, мы хотим понять в его основной закономерности. Мы не собираемся исчерпать, хотя бы приблизительно, вопросы, связанные с исследованием стиля Верфеля, ограничиваясь лишь разрешением основной проблемы, определяющей все развитие творчества крупнейшего писателя современной Германии.

Верфель крайне разносторонний в своем творчестве художник: он — поэт, драматург и прозаик. Не только для того, чтобы сконцентрировать материал, но и потому, что в этой области Верфель дал наиболее полное и глубокое выражение своего стиля, — мы будем обращаться только к произведениям прозы Верфеля, присоединив сюда одну, так сказать, программную драму «Spiegelmensch». Заметим, что последние годы своего творчества художник посвящает исключительно прозе.

I.

Первая новелла Верфеля «Не убийца, а убитый виновен» («Nicht der Mörder, aber der Ermordete ist schuldig», 1919) уже содержала в себе то, с чем мы будем встречаться на всем протяжении творчества художника. Здесь был развернут с достаточной полнотой образ, который надо считать основным для Верфеля, — противоречие с капиталистической действительностью получило уже очень выразительную конкретизацию. Эта исходная новелла была уже год спустя «снята» драмой «Человек из зеркала» («Spiegelmensch», 1920), повторившей содержание «Не убийца» в более развернутом виде. Целесообразно рассматривать эти два произведения рядом — они составляют определенный этап в развитии Верфеля.

Новеллу и драму характеризует то, что проблема противоречия ставится здесь обнаженно. Противоречие над всем доминирует, им все определяется — произведение становится только схемой этого противоречия. Художник строит вещь, выдвигая на первый план ее противоречивость. Грубая, непререкаемая власть противоречия сказывается и в том, что основной образ произведения становится двойническим, расщепляясь на два противоположных содержания. В новелле «Не убийца, а убитый виновен» офицер Карл Душек имеет свою противоположность в образе отца — течение новеллы определяется борьбой двух противоположных Душеков, борьбой, оканчивающейся убийством. В драме «Человек из зеркала» Тамал имеет свою противоположность в зеркальном отражении — если это отражение есть образ всего низменного, отвра-

тительного, лживого, то Тамал есть образ возвышенного, образ больших, хотя и неосуществимых стремлений.

Основной образ произведения становится теперь выражением борьбы своих двух содержаний. Он есть образ двойнический. Очень ясно, что существует глубочайшее единство этих противоречивых сущностей, что одна мещанская индивидуальность, смятенная кризисом, раскрывается перед нами в том и другом случае, но равновесие утрачено, устойчивость не удается обрести, единство оказывается неосуществимым.

Конфликт получает болезненное, судорожное развитие. Он становится мучительной трагедией. Все это предстает в виде схемы. Больше всего ощущается самое наличие конфликта, драматизуется, так сказать, самый факт распада. Произведение еще не распространяется вширь и вглубь. Художник замыкает свое видение в ограниченно узких пределах: только то, что мещанская индивидуальность оказалась вдруг расколотой, утратившей свое равновесие, представляется ему значимым.

Схематизм в представлении самого конфликта восходит здесь к тому, что мы имеем перед собой лишь форму начального осознания. Противоречие, так сказать, впервые представлено.

Схематизм новеллы и драмы Верфеля приводит к тому, что бытовая характеристика вытесняется. Конфликт развертывается, как нечто абсолютное, вне времени и пространства взятое. В «Не убийца» мы встречаем еще наличие бытовой характеристики (драма двух Душеков интерпретируется в связи с бытовой действительностью — маленький захолустный городок, традиционная мещанская семья), но она очень специфична. Все сдвинуто с места, все стало хаосом, бытовой уклад взорван и уже не существует как нечто стабильное. Вещи показываются художником лишь как образы распада, лишь под знаком крушения. Они уже не существуют как устойчивые объекты. Они рушатся, деформируются, уничтожаются. Художник воспроизводит распад стабильного мещанского бытия.

Если в «Не убийца» вещи, так сказать, уходили с поля зрения, о них еще помнили, они еще не были забыты, хотя уже переставали существовать, то в «Человеке из зеркала» исчезает всякое напоминание о стабильном, устойчивом бытовом укладе. Конфликт развертывается теперь в безвоздушном пространстве (драма называется «магической трилогией» и развертывается как совершенно отвлеченное построение, не связанное никакой «реальной» мотивировкой — быт вытеснен фантастикой). Обнаженная, освобожденная от всякого конкретно-бытового признака схема противоречия, раскрывающаяся в двойническом образе, становится для произведения всем.

Как представляет себе художник этот конфликт? То, что должно быть единым, то, что всегда мыслилось как нечто согласное, становится противоречивым. Карл Душек дважды убивает своего отца в новелле «Nicht der Mörder, aber der Ermordete ist schuldig». Тамал должен убить свою собственную сущность, чтобы освободиться. Мир традиционных

представлений, устойчивость которого для мещанина есть нечто непреложное, оказывается распавшимся. Все привычные связи перестают быть действительными. Мещанское сознание вступает в полосу такого кризиса, когда все традиции, все обыкновения, которыми оно держалось, вдруг оказываются утратившими свое значение. Драму этого мучительного кризиса, этого абсолютного распада Верфель и интерпретирует в двойнических образах новеллы и драмы.

Заметим, что одним из методов схематизации конфликта является для Верфеля перенесение его в область моральную. И Карл Душек и Тамал раскалываются именно на этой почве. Не трудно, однако, видеть, что конфликт здесь гораздо глубже, что дело вовсе не в том, что моральная устойчивость утрачена, а в том, что хозяйственная, социальная катастрофа взрывает привычные, устоявшиеся формы мещанского сознания.

То, что расщепления двойнического образа представляют одну и ту же мещанскую сущность, что единство Карла Душека и отрицаемого им отца, Тамала и его отражения в стекле является полным, — несомненно. Перед нами образ мещанина в период глубочайшего потрясения, социальной катастрофы его класса.

Так намечается развитие конфликта. С одной стороны, дана борьба противоречий в одной мещанской сущности и со всей остротой поставлена проблема утраты единства, утраты социального равновесия. С другой стороны, основным стремлением, единственной жизненной задачей становится путь к примирению обнажившегося противоречия, искание единства. Этим исканием единства, которое всегда в данном случае есть тщетное обреченное искание, и определяется путь развертывания конфликта. Именно здесь лежит основа композиционного строения драмы Верфеля. Так технология стиля определяется его идеологией.

Такое направление в развитии конфликта обеспечивает драме Верфеля большую активность. Она становится драмой непрерывного стремления. В ней ничего не достигают, но постоянно стремятся. Две противоречивых сущности основного образа постоянно встречаются в попытке примирения — от одного неосуществившегося примирения к другому; рядом бурных, вспыхивающих толчков движется драма Верфеля. Она бесспорно стремится к какому-то целостному завершению, но обстоятельства таковы, что это завершение недостижимо. Так мещанская драма Верфеля становится вещью с бессодержательным содержанием. Она стремится к неосуществимому — механизм работает на холостом ходу.

Активность драмы Верфеля проявляется еще и в том, что в ней заключен протест, возмущение. Противоречие с капиталистической действительностью, впервые представленное, вызывает еще бурю негодования. Есть еще какие-то хотя бы и тщетные надежды. Это находит выход в очень выспренней фразеологии, в ходульной патетической декламации.

Мы уже говорили, что драма и новелла Верфеля насыщены стремлением, но сущность этого стремления такова, что цель достигнута быть не может. Единство оказывается неосуществимым, противоречия между расщеплениями двойнического мещанского образа не могут быть примирены так же, как не может быть найдено равновесие между мелкой буржуазией и капиталистической действительностью. Так что исход конфликта уже предрешен. Единство не может быть достигнуто.

Но форма отношения к действительности еще активная — еще есть какая-то энергия. Поэтому новелла и драма Верфеля не могут найти своего закономерного завершения. Концовка не дается. Художник мог бы закончить свое произведение признанием неосуществимости единства, и он это будет делать впоследствии, но на данном этапе, когда ему свойственна еще некоторая активность, он предпочитает ложное, иллюзорное завершение.

Так возникает эпилог в обоих произведениях. Он стремится направить развитие обстоятельств в ложное русло. После того как окончилась трагедия Карла Душека, убийцы своего отца, начинается эпилог, в котором «не виновный убийца» находит свое спокойствие и счастье, покупая ферму в Америке. После того, как Тамал сжег себя в бесплодных исканиях равновесия, — вводится эпилог, в котором открывается для Тамала выход не менее иллюзорный, чем запоздавшая ферма Карла Душека. Замечательно, что все эти розовые мещанские иллюзии становятся возможными лишь после того, как судьбы действующих уже исчерпаны и гибель их показана, после того, как выяснилось со всей мучительной ясностью, что единство мещанской сущности является более недостижимым. После того как все пришло к своему трагическому завершению, возникает картонная иллюзия эпилога, кажется удельный вес этой сладкой иллюзии соответствует той активности, которую сохраняет еще класс в период обострившегося кризиса. Это очень малая, тщетная и бесплодная активность.

Проблема эпилога у Верфеля чрезвычайно интересна, она подводит еще раз к тому основному конфликту, который является движущим для художника. В этой структурной особенности повторяется еще раз то, что служит содержанием всего творчества Верфеля. Композиция, как видим, здесь чрезвычайно закономерна.

II.

Роман «Верди» («Verdi. Roman der Oper», 1924) представляется новым звеном развертывающегося процесса. Двойническая схема осталась — произведение удерживается в прежней колее. Верди — Вагнер (в романе, имеющем исторический характер, интерпретируется внутренняя борьба двух музыкальных стилей, связанных с Верди и Вагнером; борьба эта оказывается и борьбой двух противоречащих одна другой

индивидуальностей: восходящий Вагнер и закатывающийся Верди противостоят друг другу; события приходятся на год смерти Вагнера — 1883), это новое расщепление мещанского образа является лишь продолжением ряда: Карл Душек — его отец, Тамал — его отражение в зеркале. Художник дает интерпретацию все того же противоречия, того же конфликта, которым он был занят на первом этапе. Остается прежним и направление. Вещь активизируется и теперь тем, что два противоречащих содержания одного мещанского образа вступают в борьбу, встречаются как враждебные, стремятся к примирению. Продолжающееся искание единства характеризует новый роман Верфеля.

Борьба за преодоление необходимого противоречия остается основным содержанием, но рядом с этим привносится и характерное различие. Если раньше конфликт был схемой, намеренно обнажавшейся, если раньше подчеркивалось, так сказать, абсолютное значение конфликта, то теперь он воспринимается в существенно ином разрезе. Конфликт теперь вуалируется.

Происходит заметный сдвиг в бытии класса, это вносит новые свойства в сознание. Положение явно усложнилось. Оно было более простым в годы, непосредственно следовавшие за военным разгромом. Тогда вся система буржуазного общества колебалась в своем основании. Теперь начинается как-то упорядочение, заметны первые признаки стабилизации. Идеология приспособления вступает в свои права. Кризис, имевший характер катастрофы в условиях, когда колебались основания всего капиталистического порядка, теперь становится затяжным, хроническим, замедленным, хотя и не менее болезненным. Действительного примирения противоречий с капиталистическим миром эпоха стабилизации, конечно, не приносит мелкой буржуазии. Но известная иллюзия смягчения кризиса, известная надежда на упорядочение возникает. Если раньше сознание мелкой буржуазии было смятенным, беспорядочным, отчаянным, то теперь сюда привносятся осложняющие элементы стабилизационной иллюзии.

Усложняется система верфелевского романа. Попрежнему он содержит все элементы исходного периода, но они представлены иначе, и если раньше на оголении схемы основного конфликта ставился определенный акцент, то теперь он снимается. Схема живет более глубокой и интенсивной жизнью. Противоречие стало более значительным. Оно шире осознано. Оно представляется теперь во всей своей действительной полноте.

Схема основного противоречия развертывается в «Верди» на фоне преувеличенно пышной, экзотической декорации. Художник не удовлетворяется уже одним констатированием противоречия, одним наличием конфликта, как то было раньше. Он стремится воспринять все это глубже, но он еще не может обратиться к бытовой действительности. Бытовая характеристика в новелле «Не убийца» показывала, в каком отношении

стоит мещанский художник к конкретному быту. Бытовая действительность там являлась образом распада стабильного мещанского уклада, это было признание того, что устойчивого, покоящегося мещанского бытия больше не существует, что оно распалось. Мы увидим, что позже, когда стабилизационные настроения мелкой буржуазии станут более окрепшими, Верфель будет обращаться к конкретной бытовой характеристике. В эпоху «Верди» положение еще не было таким, и художник выдвигает некий суррогат бытоизображения.

Так возникает преувеличенно пышная итальянско-музыкальная декорация романа (действие развертывается в Риме, и этим мотивируется одна часть украшающей бутафории; в романе борются два музыкальных стиля — и специфическая музыкальная бутафория вступает в дополнение итальянской живописной экзотики). Она имеет значение условного фона, потому что развертывающийся в романе конфликт, конечно, с нею никак не связан и мог бы быть предъявлен к какой угодно другой обстановке. Но так как «магическое» окружение, в котором мучительно раздваивался Тамал, соответствовавшее тому периоду, когда противоречие представлялось как абсолютное, теперь не отвечает изменившимся представлениям класса, а, с другой стороны, еще не было почвы для перемещения конфликта в конкретную бытовую действительность, то и возникает этот музыкально-итальянский суррогат, являющийся декорацией романа «Верди». Здесь есть известное спокойствие и упорядоченность, но за красочно-экзотической внешностью стоит все тот же болезненный двойнический конфликт, которым определяется творчество художника.

Но не только в этом декоративном суррогате заключается осложнение. Теперь двойническая схема основного образа Верди — Вагнер мотивируется уже не так открыто и обнаженно, как раньше. Художник обнаруживает желание считаться с «реальными основаниями» (перед нами исторические личности, действующие в точно датированную эпоху — не фантастический Тамал, а действительные Верди, и Вагнер) и двойничество образа по внешности предстает теперь как встреча двух обособленных фигур. Но это вуалирование двойнической сущности образа является чисто поверхностным и роман оказывается гораздо более глубокой интенсивной и охватывающей интерпретацией необходимого противоречия, чем ранние более «открытые» произведения Верфеля. Система романа вместе со своим осложнением чрезвычайно углубляется. Представление о конфликте с капиталистической действительностью у мещанского художника теперь стало более содержательным, разносторонним, развернутым. Двойничество основного образа в романе «Верди» есть более содержательное двойничество, чем в драме «Человек из зеркала».

Верди противоречит Вагнеру. Но этим однозначным противоречием не ограничивается движение романа. Мы видим, что Верди имеет ряд своеобразных эхо в Сенаторе, в Гритти, в сумасшедшем Фишбеке — систе-

ма разветвляется и углубляется, ее характеризует теперь большая полнота оттенков. От простейшего констатирования противоречия, которым в конце концов были «Не убийца» и «Человек из зеркала», художник обращается к более совершенной форме представления.

Композиция романа оказывается строго выдержанной в том направлении, что вся она сверху до низу двойническая. Роман в каждой его черте определяется расщеплением. Можно сказать, что весь он двоится. Мы имеем дело не с простой, а с усложнившейся формой. Вагнер и Верди, повторенные множеством отражений, встречаются в музыке, в философском мышлении, в быту. Роман оказывается сложным комплексом этих встречающихся противоречий — начинаясь встречей Вагнера и Верди, такой встречей он и кончается. На новой основе повторяется болезненное раздвоение Тамала.

Первая встреча Вагнера и Верди ставила проблему противоречия, движущую роман — последняя встреча имеет своей задачей снять это болезненное противоречие. Между двумя этими точками протекает все содержание романа, повторяющее перед нами старый путь тщетных исканий единства, которое не осуществимо, настойчивых стремлений к цельности, которая утрачена. Попрежнему вещь определяется борьбой за неосуществимое равновесие. И несмотря на пышность музыкально-итальянской декорации, на внешнюю стабилизованность изображения — это протекает все в тех же болезненных судорожных формах, какими характеризовалось тщетное мещанское искание раньше. Никакого упорядочения не произошло. Стабилизационные настроения явились лишь иллюзией. Они определили внешность, но осталась неизмененной внутренняя сущность. Напротив, острота противоречия здесь даже углубилась, противоречие осознано полнее.

К какому завершению приходит этот усложненный двойнический роман?

Единство противоположностей наконец найдено; Верди и Вагнер постоянно встречавшиеся как враждебные противоречивые сущности — примирены. Равновесие достигнуто. То, к чему стремился все время мещанский художник эпохи кризиса, это несбыточное единство наконец сделалось возможностью. Но какою ценой оно осуществляется? Физическая смерть Вагнера оказывается духовной смертью Верди. Противоречие снимается гибелью обеих сущностей. Победа оказывается поражением, и то чаемое единство, которого все время не могли достигнуть герои Верфеля, приводит теперь к уничтожению, распаду.

Это многозначительное завершение романа Верди открывает путь к новому звену его творчества. Оно будет теперь развиваться на новой основе. Борьба за преодоление противоречия приходит к своему концу — тщетность ее понята.

И еще раз мы встречаем у Верфеля эпилог. Он как всегда дает вторичное, ложное развязывание ситуации. Та же мещанская иллюзия,

что и с фермой Карла Душека, повторяется. Верди, развенчанный, побежденный, уничтоженный, продолжает жить после того, как он уже на это не имеет никаких оснований. Снова перед нами искусственное продолжение того, что уже закончилось. Художник как бы хочет отрицать этим неумолимую закономерность развертывания конфликта. Он сначала показывает его подлинное разрешение, чтобы потом сделать попытку смягчить неизбежный трагический финал (а финал «Верди» гораздо более трагичен, чем финал «Человека из зеркала») сантиментальной припиской.

III.

От «Верди» — закономерный переход к звену, которое мы назовем «мещанской новеллой» («Смерть мелкого буржуа» — «Der Tod des Klein bürgers», 1926; «Тайна одного человека» — «Geheimnis eines Menschen», 1927). Для этих произведений, возникших в эпоху, когда капиталистическая стабилизация сделалась в Германии действительным явлением, тот итог, которым заключался роман «Верди», имеет значение основы. С того, чем кончился «Верди», начинаются «мещанские новеллы».

Единственной темой этих произведений является тема гибели, падения мелкого буржуа. Между новеллами этого ряда намечается тесная связь в том смысле, что все они повторяют одно и то же положение — мещанин приходит к уничтожению. В этом смысле новеллы чрезвычайно пессимистичны — в них не содержится и признаков той активности, которая была свойственна раздвоенным мечтателям раннего периода. Совершенно меняется теперь строение вещи. Раньше оно, определяясь встречей двух противоречивых планов, имело характер постепенного нарастания, связанного с борьбой за разрешение противоречия, строение вещи было динамическим, устремленным к какой-то кульминации, к какому-то подъему. Теперь положение резко меняется, развертывается только тема гибели и этим определяется композиция вещи. В ней ничто теперь уже не нарастает. Ничто ни к чему не стремится. Падение, смерть, угасание, медленное гниение — вот что теперь представляется.

Мещанская новелла Верфеля становится совершенно дезактивизированной, полной пассивизма; если раньше драма Верфеля была драмой борьбы, то теперь она становится драмой гибели. Противоречие с капиталистической действительностью представляется теперь уже не осознающимся, как это было в период «Человека из зеркала», а осознанным. Всякая активность, бывшая выражением какой-то надежды на исход, теперь иссякла. Финал «Верди» — в этом смысле непосредственно смыкается «с мещанской новеллой».

Оказалось снятым искание — так расщепление единого мещанского образа было устранено. Теперь уже ничего не ищут, потому что разочарование стало полным. Как в конфликте Вагнер — Верди единство было

достигнуто ценой гибели, так и теперь цельность мещанского образа становится возможной лишь через отказ от борьбы с противоречием, через примирение. И если раньше двойнический образ у Верфеля был образом тщетного искателя, стремившегося преодолеть осознанное противоречие, то теперь перед нами уже растленный и покорный мещанин, примирившийся с своей гибелью. Так оправдывается единство образа мещанских новелл.

Новеллы, естественно, дают множественное раскрытие образа. Перед нами, однако, очень стройная и закономерная система в том смысле, что каждый из образов отдельных новелл, несмотря на свое отличие, тяготеет к какой-то общей линии, которая и есть специфическое для мещанского образа этого периода. Господин Фиала, сламывающийся в его замечательном поединке со смертью («Смерть мелкого буржуа»), Макси Штейн, умирающий среди противного великолепия публичного дома, им содержимого («Дом печали»), или Франсина, бросающаяся в пролет лестницы отеля («Лестница отеля») — все эти люди различны, каждый из них своеобразен. Но не менее ясно, что все они одно и то же, что перед нами лишь единый образ гибнущего и примирившегося со своей участью мещанства.

Интересно, что Верфель развертывает теперь новую форму патетики. Его мещане гибнут теперь безропотно, совершенно позабыв буйную энергичность своего недавнего предка Тамалы. Тот был протестантом и бунтарем, хотя бы слепым и противоречивым. Он был активным. Новые образы Верфеля характеризуются полной пассивностью, безволием, покорностью. И вот здесь возникает новая форма патетики. Ей свойственна большая горечь. Люди, которых показывает теперь Верфель, это существа искривленные, раздавленные, люди без позвоночника, нечто амебообразное. Если Тамал был, во всяком случае, яркой индивидуальностью, то новые разветвления мещанского образа, все эти Франсины и Макси Штейны отмечены лишь убожеством.

Верфель усваивает обыкновение ставить свои новые образы в такое отношение к действительности, когда трагичность ситуации доводится до гротеска. Фиала умирает серенькой мещанской смертью, бесцветная индивидуальность угасает бесцветно, — но рядом с этим начинается и своеобразная гротесковая патетика: Фиала по-своему велик — это крохотное величие, но величие — и в поединке со смертью он не только побежденный, но и победитель, потому что ему удается, несмотря ни на что, дожить до того знаменательного дня, когда страховая премия ему должна быть выплачена. Нечто подобное повторяется и в других новеллах. Это делает новые образы Верфеля, и без того упадочные, чрезвычайно болезненными. Художник дает нам страдальческие изображения, причем постоянно обнажена вся бессмысленность, пустота, нелепость этого страдальчества. Все это очень горько и именно здесь полнее всего проявляется глубочайший пессимизм новелл Верфеля.

Вместе с единством мещанского образа возвращается и представление о бытовой действительности. Вещи снова входят в кругозор художника. Они занимают свое место в произведении. Интересно отношение Верфеля к вещам и вообще к бытовой характеристике на этом этапе. Теперь художник видит снова людей, существующих в каком-то конкретном мире, в окружении какой-то объективной действительности. Тамал, раздваивавшийся на фоне беспредметной «магической» декорации, теперь уже немыслим, как немыслим и Верди с его пышной музыкально-итальянской красивостью. Все теперь стало простым и обыденным. И вместе с тем, как мещанский образ опускался до уровня бытовой правды, появлялась необходимость характеризовать не только людей и их отношения, но и ту бытовую действительность, которая их окружает. Верфель видит теперь вещи во множестве, новелла «Смерть мелкого буржуа»— очень полно насыщена вещами. Но он видит их очень своеобразно. Вещи называются, вещи стягиваются в определенные комплексы, но они представляются абстрактно. Художник больше констатирует наличие их, чем раскрывает их сущность. Необычайная холодность характеризует теперь бытовую живопись Верфеля. Если в «Не убийца» мы видели распад вещного мира, катастрофическое уничтожение всего, что характеризовало устойчивость мещанского бытия, то теперь художник воспроизводит некую стабилизацию этого бытия. Но это очень иллюзорная стабилизация. Вещи остаются на своих местах, но их реальность еще сомнительна. Ощущается отчетливый схематизм в изображении вещей, которые предлагаются теперь Верфелем. Утрачены какие-то связи, позволявшие воспринимать этот мир со всей полнотой, во всем многообразии его оттенков. Изображение отличается сухостью, холодностью, в нем нет ничего интимного. Художник обращается к бытовой характеристике, но он не может сделать ее конкретной.

Бытовая живопись Верфеля оказывается в этот период не менее иллюзорной, чем те «блага», которые дает мелкой буржуазии капиталистическая стабилизация. Здесь также мало настоящего, подлинного, правдивого.

В сущности «мещанская новелла» дает нам более напряженное выражение кризиса, чем предшествовавшие произведения Верфеля. Речь идет здесь о том, что под оболочкой стабилизационного благополучия не прекращается, а даже становится более интенсивным и бурным процесс распада мелкой буржуазии.

* * *

И уже среди мещанских новелл мы находим вещи, в которых намечается возвращение к двойническому тезису, но на более упадочной основе. Та цельность, которую мещанский образ на время приобрел у Верфеля, потому что из бунтарского он видоизменился в примиренческий и противоречие как бы снималось тем, что всякая надежда на победу

была уничтожена, — эта цельность утрачивается. Двойничество опять вступает в свои права. Но сущность его уже иная, расщепляется мещанский образ на новой основе. Не активный мещанский протестант, стремящийся преодолеть, победить обнаженное противоречие выступает здесь, а мещанин, примирившийся, нытик, существо безвольное. Он двоится уже не потому, что осознано противоречие, а потому, что в нем не остается никакой внутренней опоры — эта мещанская амеба не имеет никакого стержня. Здесь все расползается, теряет свои устойчивые очертания, превращается в слякоть.

Новелла «Чужая» дает нам интересное выражение этой новой раздвоенности. Габриэла Ритнер не только повторяет собою уже знакомых нам Фиалу, Франсину, Макси Штейна и другие образы мещанских новелл. Она еще дает характерное дополнение наметившейся схемы. Те разлагались, но не двоились — оставалась еще иллюзия цельности. Габриэла уже не только разлагается, но и двоится. Все это мотивировано, как бред под хлороформовой маской или, вернее, как встреча реального плана и бредового. Что всего любопытнее, — настоящим, подлинным, насыщенным содержанием этой новеллы оказывается именно бредовый план. То, что в существовании господина Фиалы еще удерживалось на грани фантастики, теперь становится бредом. Бытие изуродованных, искалеченных кризисом мещан получает свое полное выражение. От Тамала, который боролся, идет путь к больному бреду бытия Габриэлы Ритнер, к этой слякоти, в которой увязают теперь примирившиеся, утратившие всякую активность мещане эпохи кризиса.

IV.

В последнем романе Верфеля «День абитуриентов» («Der Abituriententag», 1928) [1]) мы находим закономерный синтез всего предшествующего развития. В основном образе этого произведения содержится Тамал, опустившийся до уровня Габриэлы Ритнер. Мы находим здесь новое выражение двойнического тезиса, повторенное на новой основе.

С одной стороны, мы имеем здесь снова ту схему расщепления единого образа на два противоречивых содержания, которая, как видим, является совершенно типичной для Верфеля. Как Тамал противостоял своей собственной сущности и стремился ее уничтожить, так здесь следственный судья Эрнст Себастьян противостоит своему другу, которого он должен судить, — Францу Адлеру. Уже в «Верди» двойническое расщепление мотивируется с установкой на «реальные основания» — в «Abituriententag» также противоречие не обнажено, а скрыто, две половинки расколовшегося образа выступают самостоятельно, но это не мешает полному и глубокому раскрытию двойнического противоречия, напротив, делает это раскрытие более интенсивным. Снова мы видим, что все многообразие

[1]) В русском переводе «Однокашники».

элементов романа очень строго планируется в согласии с двойническим строением вещи. Все уплотняется здесь в два противоречивых комплекса. Роман расколот сверху до низу. Себастьян противостоит Адлеру не как абстрактная фигура, не как обнаженная схема, а как конкретнейшее, полнокровное содержание. Противоречивость стала гораздо более глубокой, она проникает теперь каждое малое слагаемое произведения.

Роман движется тем, что намечается все больше отдаление Себастьяна от Адлера. Сначала они составляют единство, в котором постепенно назревают противоречия. С развитием вещи эти противоречия все более углубляются, пока наконец Адлер и Себастьян не становятся противоположностями. Теперь Адлер, внешне опустившийся, внешне ничтожный, утративший смысл своего существования, это эхо бредового бытия Габриэлы Ритнер — оказывается внутренне полноценным, чистым от всякой скверны («как лицо его прекрасно!»), исключительно яркой, покоряющей индивидуальностью. Как видим, и в этой половине двойнического образа есть свое внутреннее противоречие. Он тоже по своему двоится. Противостоящий Адлеру Эрнст Себастьян имеет очень блестящую внешность, добропорядочное лицо, если судить поверхностно, то это новый Тамал с «магических» высот опустившийся до будничного бытового уровня, но в существе своем это — ничтожество, способное только на низость, в нем сконцентрировалось все отвратительное и подлое. Как видим, и этот осколок мещанского образа двойственен и тоже лишен стержня, он — тоже нытик, неспособный на активное стремление. Так, противореча друг другу, Себастьян и Адлер едины. Двойническая схема реализуется на новом основании.

Развитие конфликта протекает иначе, чем это было тогда, когда развертывалась борьба за преодоление противоречия. Теперь встречаются уже нытики и примиренцы. Конфликт сводится к тому, что от одного разоблачения действие протекает к другому, принося все новые доказательства ничтожества, падения, утраты всякой надежды. Перед нами беспрерывная демонстрация опустошенности. Здесь уже не стремятся и не хотят чего-то достигнуть, здесь занимаются своеобразной самокритикой, причем болезненность наносимых себе ударов воспринимается с известным наслаждением. Есть своеобразный садизм во всем этом.

Если раньше конфликт развивался, поднимаясь до какой-то кульминации, если он был стремлением вверх, где мещанина ожидало трагическое разочарование, то теперь конфликт получает обратное направление. Строение романа определяется теперь иными чертами. Перед нами непрекращающееся падение, все ниже опускается деградирующий мещанин, все более утрачивает он свою устойчивость — роман является выражением именно этого процесса. Не стоит уже больше вопрос о борьбе и о преодолении. Новое двойничество сочетается с покорностью

и примирением. Уже ничего не ищут, ни на что не надеются. Никакой не проявляют активности, речь идет только о самобичевании.

Происходит характерный перелом в изображениях Верфеля. Если раньше они имели по преимуществу философский, проблемный оттенок («Spiegelmensch»), то теперь все внимание переносится на психологическую материю. Круг мещанского видения очень суживается — все теперь сосредоточено в рассматривании крохотного, замкнутого мирка мещанской психики. Искусство Верфеля теперь сводится к страшно узким ограниченным масштабам.

Интересно, что двойническая схема «Дня абитуриентов», имеющая очень безысходное, пессимистическое содержание, не подчеркивается, не обнажается, как это делалось в ранних вещах Верфеля, напротив, она дезактивизируется, художник обнаруживает намерение лишить эту схему злободневного актуального значения. Он хотел бы нейтрализовать ее. Вот почему конфликт Себастьян — Адлер отодвигается в прошлое. Время, не игравшее никакой роли, намеренно отрицавшееся в «магической трилогии», теперь становится средством композиции произведения. Все перемещено в прошлое. Роман не даром имеет подзаголовок «Geschichte einer Jugendschuld» («История одного греха молодости»). Все происшедшее между Себастьяном и Адлером, вся трагическая история расщепления мещанского образа представляется как пережитое. Так найдена иллюзия смягчения конфликта. Идет игра в «воспоминание».

Дезактивизация двойнической схемы достигается еще и тем, что конфликт дается как нечто замкнутое, не расширяющееся дальше ограниченного случая, сводится к эпизоду. Роман развертывается так, что сначала Себастьян существует в своем блестящем, как бы отражающем благополучие стабилизации облике, потом он обращается к воспоминаниям. Смысл этого построения тот, что вся болезненная горечь противоречия переносится не в действительный план, а в «пережитое». Иллюзорное благополучное обрамление дано в романе для того, чтобы создать видимость спокойствия, чтобы дезактивизировать раскрывшееся противоречие. Дается не прямое, а отраженное изображение, тень, а не сама действительность. Есть стремление превратить конфликт в нечто несуществующее, от него отмахнуться.

В этом смысле очень интересен финал «Дня абитуриентов», в котором все мучительное, напряженнейшее содержание вещи зачеркивается одной последней страницей — выясняется, что все оказалось только «дурным сном», только домыслом нездоровой фантазии. Сущность этой наивной иллюзии, ее полная беспомощность очевидна.

Несомненно, что в «Дне абитуриентов» мы имеем самое глубокое, развернутое, самое насыщенное в своем содержании выражение противоречия бытия мелкой буржуазии класса в условиях капиталистической действительности. В этом смысле последний роман Верфеля и синтезирует весь его предшествовавший творческий опыт.

Мы видели, какой сложный путь получает выражение необходимого противоречия от «магического» схематизма, направляясь к психологическим изображениям последнего периода. От Тамала до Эрнста Себастьяна, от одного двойнического образа к другому, протекает характерное развитие противоречия, видоизменяясь в зависимости от того, в каком отношении к капиталистической действительности стоит социальная группа, выражаемая художником. Мы видели, что, несмотря на различие отдельных моментов, все время существует глубочайшее их единство, восходящее к основному в художнике — к его классовой психо-идеологии. Есть большая закономерность в чередовании отдельных моментов творческого развития Верфеля. Мы и стремились это показать на основной проблеме этого художника, определяющей все в его творчестве — проблеме противоречивости бытия мелкой буржуазии в условиях капиталистической действительности.

Обломки церкви звартноц, VII век.

О НАЦИОНАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЕ [1]).

(Опыт постановки вопроса.)

Микаел Мазманян.

Развертывается невиданное в жизни национальных республик строительство. Перепланировываются и закладываются целые города, строятся рабочие поселки, новые деревни, народные дома и т. д. На первый план общественной жизни выдвигаются проблемы строительства. Среди них в настоящее время особо выделяются *вопросы о стиле и форме* архитектурных произведений и методах выработки новых архитектурных форм, соответствующих нашей эпохе.

Эти вопросы требуют немедленного решения, так как *исправить впоследствии сделанные промахи будет трудно и поздно*. Без твердых руководящих принципиальных положений двигаться вперед нельзя. *Вопросы формы в архитектуре — вопросы идеологии*. Вот почему они приобретают в наши дни такую актуальность.

I.

Армянская буржуазия мечтала создать свой «национальный» стиль в архитектуре, понимая под этим возрождение форм исторической армянской архитектуры. Одно за другим начали строить здания общественного назначения: «Библиотека» в Эчмиадзине, «Нерсисян» — семинарию в Тифлисе, многочисленные церкви, частные дома и т. д. Всюду купола, арки, кресты и другие «атрибуты» «национальной» архитектуры.

Буржуазия не была в состоянии создать органическую культуру в архитектуре. Она *механически* переносила формы и мотивы армян-

[1]) Из доклада, прочитанного в ВХУТЕИНе (Москва) 7/III 1928 г.

Новое здание Наркомзема в Эривани. 1928 г. Орнаментальные мотивы.

ской исторической архитектуры, архитектуры церковно-феодальной, якобы создавая свою национальную архитектуру. Она противопоставляла эту архитектуру, как и всю национальную культуру, архитектуре и культуре других наций (грузин, тюрок и т. д.), боролась против «привнесенных элементов», против «чуждого» влияния. Натравляла этим одну нацию на другую и тем самым задерживала путь к общей интернациональной культуре.

Октябрьская революция вместе с буржуазией выбросила и ее понимание национальной культуры, национальной архитектуры. Очистила архитектуру от мусора старых стилей и выдвинула новые принципы строительства. Архитектура становится одним из организующих факторов нового быта и социалистического строительства. Предстоят гигантские задачи перед советской архитектурой, воплотить которые в своих формах не в силе все старые стили.

Однако под видом насаждения национальной культуры у нас на деле все еще проводятся мечтания армянской буржуазии — воссоздать историческую «национальную» архитектуру, «возродить забытые традиции» (см. статью арх. Буниатова в журнале «Арвест», № 1 — 2).

Под лозунгом насаждения «национальной» архитектуры, применяют к фасадам современных сооружений древне-армянский стиль церковно-феодальной архитектуры, *механически* перенося мотивы и конструктивные методы этой архитектуры в современность. Так, уже

выстроены: здания Наркомзема и Сельхозбанка в Эривани, текстильная фабрика в Ленинакане, строятся народный дом в Эривани, киноателье и рабочие жилища и т. д. Центру следуют окраины. Для рабочих медного рудника Аллаверды в Армении выстроен новый клуб, о котором рабкор пишет: «Мало было у нас церквей, построили еще одну». А о здании Сельхозбанка в Эривани в профсоюзном органе «Ашхатанк» был напечатан следующий анекдотичный разговор:

Крестьянка — студенту. Что за новую церковь строят, сынок?
Студент. Это не церковь, бабушка, а здание Сельхозбанка.
Крестьянка. А для чего этот купол и кресты, сынок?
Студент. Это — армянский стиль, бабушка.

Анекдотичных случаев в краткой истории «возрождения национального стиля» немало. Звучит совершенно анекдотично, когда появление раннесредневековой орнаментики на выстроенном в 1928 г. здании Наркомзема чуть не официально мотивируется тем, что стилизованные быки, козлы, птицы в своей символике вполне совпадают с функциями Народного комиссариата земледелия. В качестве подобных анекдотов можно привести оценку явно эклектичного проекта народного дома Эривани, данную писательницей М. Шагинян в «Известиях»: «Будущий эриванский театр замечателен вовсе не тем, что он прекрасно спроектирован, а прежде всего своей решительной новизной (?! — *М. М.*), небывалым в истории архитектуры разреше-

Новое здание Наркомзема в Эривани. 1928 г. Орнаментальные мотивы.

Новое здание Наркомзема в Эривани. 1928 г. Орнаментальные мотивы.

нием формальной задачи. Фасад дает впечатление сквозного. Опоясанный внизу хороводом арок, он приобретает тихое, круговое движение, подчеркнутое в верхнем ярусе цепью треугольных окошек, подобно нижним колоннам, как бы сплетенных в ожерелье. И точно так, будто бы подняли двумя пальцами кусок шелка и дали ему пролиться вниз волнистым колоколом, похожим на юбочку балерины, — красивые струи аркад и чердачков венчаются сверху двумя пальцами купола, давая всему гармоническое разрешение («Известия ЦИК» 1927, № 255).

Но дело не в анекдотах, а в том положении, которое они характеризуют. И оно по существу сводится к тому, что под видом поднятия национальной культуры наших республик в области архитектуры начинает продвигаться явно реакционное, отвлеченное трактование «национального», приводящее в конечном счете к совершенно чуждому нашему строительству буржуазному эклектизму.

Новое здание Наркомзема в Эривани. 1928 г. Орнаментальные мотивы.

То же самое наблюдаем мы и в других республиках нашего Союза. Привожу одну цитату из доклада секретаря ЦК КП(б) Грузии, т. Кахиани на II съезде пролетписателей Грузии:

«Возьмите стиль наших помещений. Почему-то принято, что раз строится помещение, непременно надо строго соблюдать грузинский стиль. Строители думают, что это больше понравится советскому правительству Грузии, и когда нужно и когда не нужно выдумывают грузинский стиль: какие-то своды с узкими окнами, точно в церкви. Оказывается, это стиль старинный, заимствованный из древних церквей. В старое время церкви в Грузии служили местом, где подчас оборонялись от нападения неприятелей; соответственно этим условиям и создался

Новая гостиница в Эривани. 1928 г.

такой стиль. Но почему при советской власти нам нужно скрываться в этих узких местах, я совершенно не понимаю (аплодисменты). Почему нужно в нашем пролетарском Ленинском районе строить именно в таком стиле помещение для кинематографа или дома для рабочих трамвая, строить с такой резьбой, которая напоминает декорации из «Абессалом и Этери» — я не понимаю. Вероятно, инженеры или архитектора, которые строят в таком стиле, думают, что они приносят пользу соввласти, но нам кажется, что таких людей надо немножко взгреть, чтобы они нам больше не представляли таких проектов и прожектов» [1]).

[1]) «Рабочая правда» (Тифлис) № 18 (1462), 22 янв. 1928 г.

Общежитие рабочих и служащих Наркомздрава в Эривани. 1927 г.

Всюду наблюдается одно и то же явление неслучайного порядка. Оно является своеобразным выражением капиталистических элементов нашей экономики в период нэпа, старающихся вылезть на фронт культуры и строительства, протаскивая с собой национально-демократическую идеологию.

Вот почему нам следует очистить каждый участок национальной культуры от чуждых пролетариату влияний.

Архитектурный стиль всегда определялся двумя факторами: во-первых, *задачей* (храм, дворец, завод и т. д.), которую ставил перед архитектурой экономически более сильный класс — соответственно своим потребностям и желаниям, и во-вторых, *техникой* (строительный материал, инструменты, строительное искусство), которая в состоянии была осуществить эту задачу. Под влиянием экономически общественных условий изменялись эти факторы (задача и техника), вместе с этим и архитектурные формы и стили.

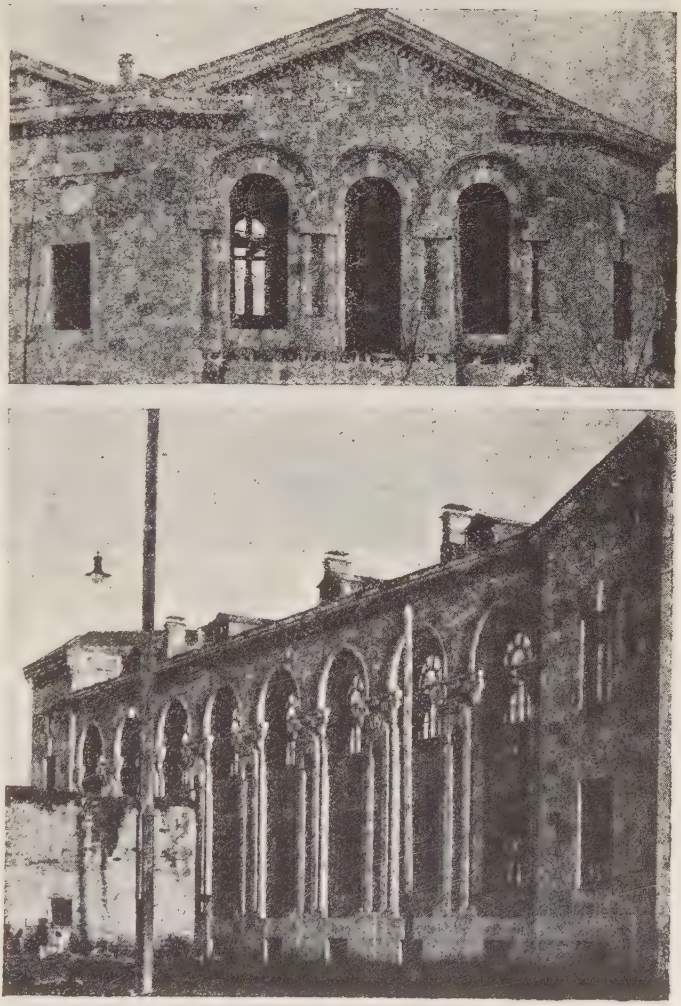
Армянская историческая архитектура (как и вся армянская литература, музыка, не считая народного творчества) находилась в руках светских и духовных властителей. Последние архитектуре диктовали формы, вытекающие из своих потребностей и классовых интересов. Вот что писал когда-то об этом в одном из своих трудов известный ученый-архитектор Т. Тораманян: «Там вкус и изящество всецело было подчинено требованиям религии и церковному ритуалу. *Архитектор должен был план церкви разделить и распределить так, как требовали*

Кафедральный собор в Ани XI в. и текстильная фабрика в Ленинакане 1926 г.

этого религия или служитель религии клерикал...» [1]) (курсив мой.— *М. М.*).

И христианская армянская церковь в течение многих веков вела пропаганду в пользу своих идей в этих сооружениях. Полумрак внутри церкви и сонливая монотонность церковного пения расслабляли волю слушателей-верующих и тем самым подготавливали благоприятную почву для притч духовных отцов.

С другой стороны, вокруг этих церквей и монастырей строились замки и крепости, за стенами которых укрывались феодалы, воевавшие друг с другом и грабившие население.

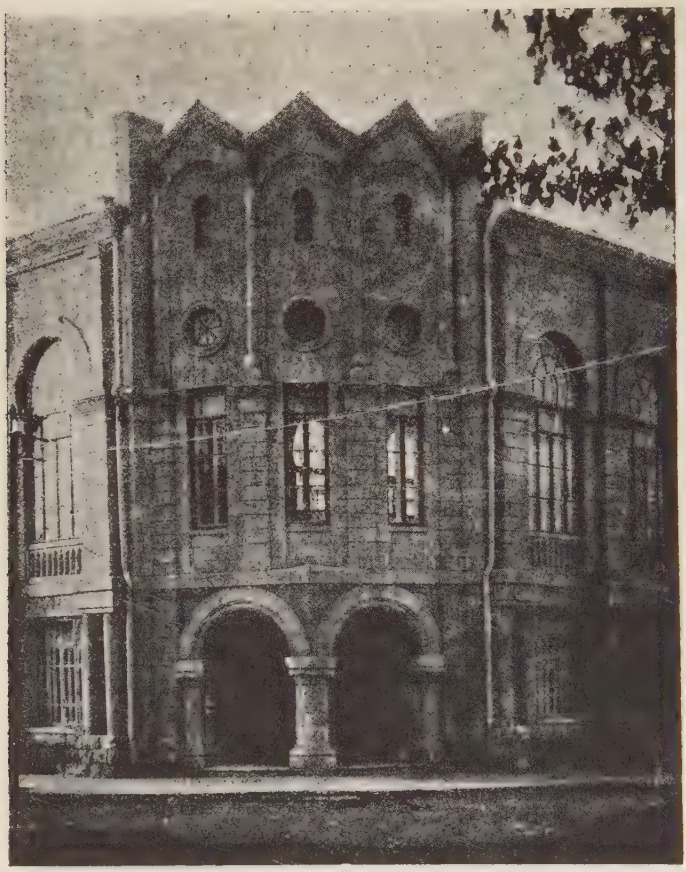


Здание Наркомзема в Эривани. 1928 г. Угол (наверху) и фасад (внизу)

Формы церковной архитектуры, установленные в течение веков, сковывают современного архитектора, не давая ему возможности полностью выражать функцию какого-либо здания, ибо он (архитектор) вынужден в раз навсегда установленных штампованных формах разместить современное содержание. Невозможно под сводами княжеской церкви «Апухамренц» поместить пролетарский клуб. Медлительный темп средневековья диктовал статичные и симметричные формы.

Каждое здание, выстроенное в «ар-

[1]) «Азгагракан Андес», кн. XXI, 1912 г., стр. 5. Т. Тораманян, «Гавит и жаматун в древнейших армянских церквах».



Здание сельхозбанка в Эривани. 1928 г.

мянском стиле», является наилучшим агитпропом, который пропагандирует в пользу клерикально-феодального строя и идей.

Ужасающим анахронизмом являются в этом здании электрическая лампочка, вместо лампады или телефонный аппарат и радио, вместо гонца.

Это то же самое, как если б предложить нашим пролетписателям писать в формах церковной поэзии Григория Ахтамарского, или же победу пролетариата воспеть в стиле Аристакеса Ластиверского; или же это то же самое, как если бы сейчас выпустить декрет, чтобы все жители ССР Армении одевались в костюмы зейтунских или сасунских армян, ведь в этой форме воплотился «стиль армянского костюма».

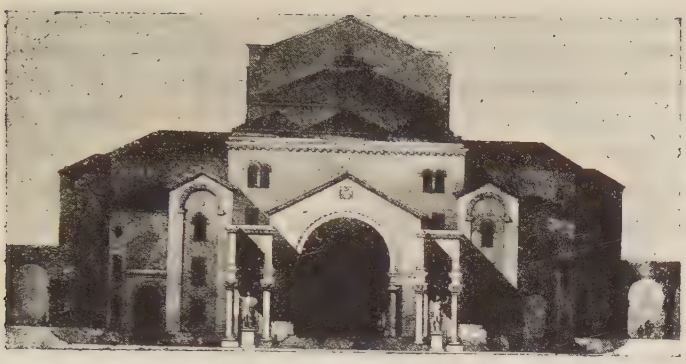
Это значит воскрешать мертвых и душить современного человека с его мыслями и чувствами.

Это значит — трансфор*матор* превратить в трансфор*матур* [1]).

Стиль церковно-феодальной архитектуры ничего общего не имеет со стремлениями современного революционного пролетариата. Реставрировать архитектурные формы умерших «национальных» стилей — значит уводить пролетариат от его классовых задач.

Каково должно быть отношение пролетариата к национальным стилям в архитектуре? Он, конечно, не поставит креста на этой архитектуре и не «выбросит ее с корабля современности», как и все то, что

[1]) «Матур» — по-армянски — часовня. По форме древне-армянских часовен строится трансформаторная станция в Эривани.



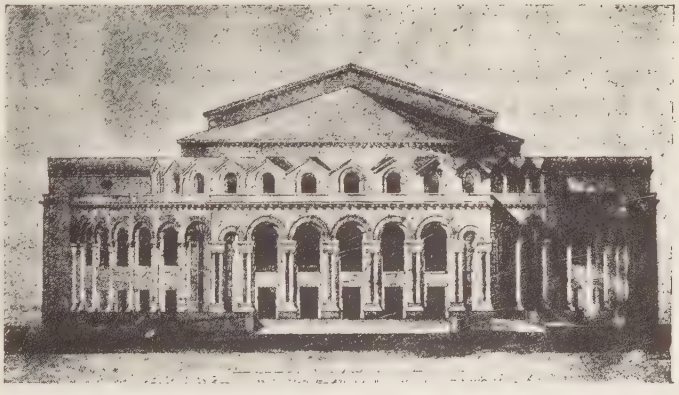
Проект театра в Эривани. 1927 г.

оставлено ему от прошлого. Это не точка зрения пролетариата. Это точка зрения Лефа и подобных ему группировок.

«У с в а и в а я культурное наследство прошлого, — говорил Ленин на 3-м съезде ВЛКСМ,– вы должны все, что вы узнаете, все, что вы прочтете, — не просто усваивать и воспринять, а рассмотреть это обязательно в свете классовой борьбы рабочих и крестьян против капиталистов и помещиков, связать обязательно с эксплоатацией трудящихся масс господствующими классами». [1]).

Значит, необходимо критически изучать то богатое наследство, которое оставлено архитектурой предшествующих эпох, рассмотреть его на почве определенных экономических и общественных отношений своего времени. Изучая методы, которыми старые мастера создавали столь действенные в свое время произведения, современные архитектора должны найти методы, которые дали бы возможность создать равные по силе воздействия произведения, построенные на материале нашей эпохи и проникнутые нашей пролетарской идеологией. Изучать не для копирования, а для экономии времени, чтобы на основании этих опытов итти вперед, преодолевая предстоящие трудности.

Рассматривая под таким углом произведения национальной прошлой архитектуры, хотя бы архитектуру средневекового города Ани (источник вдохновения армянских архитекторов), увидим, что она интересна сейчас как архитектура Багратидов и разных князей — на фоне феодальной структуры общества. И только. Феодальная военная техника



Проект народного дома в Эривани. 1928 г.

[1]) Ленин, Речь на 3 съезде ВЛКСМ.

диктовала примитивные формы самозащиты. И высокие анийские стены, некогда мощные, сегодня бессильны против налетов воздушного флота.

Современный человек пространство больше не мерит локтем.

II.

Если «национальные стили», как порождение от нас далеко отошедших задач и отсталой технической культуры, не могут иметь непосредственного влияния на нашу архитектуру, то предшествующая эпоха, последние достижения и завоевания техники имеют прямое отношение к пролетарской культуре и архитектуре.

На том же съезде ВЛКСМ Ленин говорил:

«Без ясного понимания того, что точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам задачи не разрешить.

Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества».

Отсюда имеем: *во-первых*, мы строим пролетарскую культуру, а, следовательно, и пролетарскую архитектуру, и *во-вторых*, она является продуктом развития знаний, культурного наследия, выработанного в капиталистическом строе, перерабатываемого рабочим классом.

И действительно, наша архитектура не может игнорировать всю ту строительную культуру, которая имеется у капиталистических стран. Завоевания техники и передовой изобретательской мысли Запада должны стать собственностью нашей архитектуры. *Они создают часть предпосылок для современной архитектуры.*

Ведь развитие металлургической техники перевернуло и строительное искусство. Выдвинуло инженера, а архитектор остался в недоумении со своими стилями, колоннами, фронтонами и пилястрами. Эти столь близкие его сердцу обломки прошлого уже становятся негодными для выдвинутых современной техникой строительных материалов. Новые материалы — железо, железобетон и стекло сразу выбросили все стили со всеми вышеперечисленными элементами. Можно перекрыть громадные пространства без толстых колонн. Арочные двери и окна (избитые мотивы «национальной» архитектуры) перешли в лоно прошлого и совсем вычеркнуты из актива современной архитектуры, так как их заменяет железная балка. Метровые стены становятся легендой и заменяются легкими и тонкими слоями и т. д. и т. п.

Развитие техники имело громадное влияние на современную архитектуру своими *строительными машинами и инструментами*. Обработка строительных материалов производится иными приемами и методами. *При затрате минимума материала и труда достичь максимум эффекта* — вот цель современного строительного искусства.

Архитектура постепенно начинает усваивать и производственные методы современной техники. Стиль современности выявился в формах автомобиля, телефонного аппарата, банковской мебели, т. е. в тех предметах, которые рассчитаны на *массового потребителя* и производятся путем нормировки и стандартизации. *Единственный путь усовершенствования — выработка стандартных форм различных типов строительства.* Форма армянской церкви (как и автомобиль) — продукт проделанного в течение столетий анализа, опыта наилучшего разрешения задачи, гармонии назначения сооружения и техники, воплотившей эту задачу.

Армянская церковь, мусульманская мечеть, феодальный замок нашли свои стандарты. И если бы наше жилище и общественные сооружения были изучены в своих внутренних функциональных распределениях так, как пароход, или аэроплан, то мы кроме производства в миллионах экземпляров (как авто или аэроплан) получили бы невиданные в истории архитектурные формы жилищ и зданий, которые были бы красивыми (если вещь соответствует своему назначению — она красива) и в то же время практичными и целесообразными, как телефонный аппарат.

* * *

Но этого недостаточно: одной целесообразностью решения задачи нашей архитектуры не создать.

Возьмем для уточнения нашей мысли самого передового, самого изобретательного архитектора буржуазии — Ле Корбюзье. Что, собственно говоря, он делает. Он создает «светлый уют для буржуа, который мрачен в своей квартире». Именно так выражается Ле Корбюзье в своей книге «Об архитектуре». Для этой цели он мобилизует все ценное, что имеется в архитектуре подвижного состава: международного вагона, пакебота, аэроплана и т. д. Той же цели увековечивания капиталистического строя служит и его план нового города. И после этого неудивительно, что он, размышляя о судьбах современной архитектуры, быта и т. д., приходит к следующему заключению в главе своей книги «Архитектура или революция».

«Общество страстно желает одной вещи (речь идет о жилище — *М. М.*). Все зависит от внимания, которое будет уделено этим ожесточенным симптомам.

Архитектура или революция!

Можно избегнуть революции!» [1]).

[1]) Le Corbusier, «Vers une architecture». Paris. 1925 г., стр. 243, в рукописи в переводе Л. А. Бессоновой.

Оказывается, если дать хорошее жилище французским мещанам, то можно избегнуть столь нежелательной для Корбюзье революции.

Вот наглядный пример того, что одним пользованием современными достижениями техники и руководством функциональным разрешением задачи нашей архитектуры создать нельзя.

И это понятно. Архитектура всегда была мощным оружием в руках господствующих классов. Классовый характер архитектуры остается в силе и при капиталистической системе организации общества. И ошибка некоторых наших теоретиков относительно архитектуры (формалистов и конструктивистов) заключается в том, что они недоучитывают этот огромной важности факт.

В длительный период диктатуры пролетариата архитектура не может не быть подчинена законам классовой борьбы. Тот, кто не понимает этой ясной истины, не может стоять в рядах борцов за пролетарскую культуру, пролетарскую архитектуру.

Вопросы архитектуры никак нельзя оторвать от вопросов культуры. Те особенности (организованность, коллективизм, революционность, плановость работы и массовый ее характер), которые присущи пролетарской культуре вообще, присущи и пролетарской архитектуре в частности, переведенные только на специфический язык архитектуры.

Эти качества равным образом должны распространяться не только на содержание выдвинутых современностью новых тем, грандиозных по своему масштабу, *но и на их оформление.*

Архитектура, кроме того, что организует новый быт, организует и мысли, и чувства, и представления зрителей через эмоциональное заражение. Целеустремленность класса и все перечисленные выше качества отражаются на каждом элементе архитектурной формы. Хотя бы такой элементарный пример пространственного решения кварталов, как замкнутость дворов — уже характеризует классовую принадлежность этой системы планировки. То же самое можно сказать и о более мелких вопросах, как вопрос цвета, пропорции и т. д. Значит, архитектор не только является организатором чувств, мыслей и представлений зрителя, *но и классово направляет их.*

Тут уж выдвигается *волевой момент* в пролетарской архитектуре.

Нужно учесть все эти и вытекающие из них остальные качества, которые дадут совершенно новые ценности, как только развернется пролетарская архитектура.

III.

Пролетарская культура и архитектура не исключают, конечно, национальной культуры и архитектуры. Интернациональные тенденции и качества, как мы указывали выше, принимают различные окраски у различных народностей, в зависимости от тех разных бытовых и климатических условий, в которых находятся они на данной стадии эконо-

мическо-культурного развития. И без приспособления к местным условиям, без тщательного учета всех и всяких особенностей каждой страны, нельзя построить пролетарскую культуру и архитектуру.

Возьмем хотя бы такой, на первый взгляд незначительный, вопрос, как вопрос света (солнца) и увидим, что он играет огромную роль в оформлении сооружения. Если на севере ищут солнца, то на юге наоборот, избегают его, ищут теней. Отсюда террасы, балконы, открытые с одной стороны комнаты и т. д. Кроме того жаркий климат требует, чтобы не группировали объемов в одном месте, а разбрасывали, чтобы было достаточное проветривание. *Плоские крыши — необходимость*, так как использовываются для ночного отдыха. Там, где 8—9 месяцев жары, необходимо дать возможность жителям спать под открытым небом.

Вот одна особенность местного характера, которая влияет на формирование сооружений на юге, чисто климатического порядка.

Очертание (контур) и высота окружающих гор тоже окажут свое влияние на оформление здания, на пропорцию и отношение частей объемов и т. д.

При создании новых архитектурных организмов нельзя не учесть огромный сдвиг в быту национальностей. *Одно раскрепощение женщин коренным образом видоизменяет проблему жилища* не только в смысле его содержания, но и общего оформления. Если раньше окна домов выходили во двор, а с улицы видны были лишь гладкие и глухие стены (чтобы скрыть женщин от взглядов мужчин), то сейчас, после раскрепощения женщин, открывается масса возможностей для выявления своеобразных форм южного жилища.

Я не хочу тут перечислять и другие бытовые особенности, положительные качества которых, безусловно, нужно поощрять и развивать, а отрицательные постепенно изживать, качества, которые тоже дадут своеобразный отпечаток постройкам союзных республик.

Вопросы нового быта, перспективы будущего — это колоссальные проблемы, которые должны быть поставлены в связи с постановкой этого вопроса во всесоюзном масштабе.

Национальная архитектура, исходя из современных требований пролетариата и крестьянства и опираясь на передовую технику, будет полностью соответствовать географическим и бытовым особенностям каждой страны, свою окраску получит от них.

Это и будет та настоящая национальная архитектура (без кавычек ибо нация — это пролетариат и крестьянство), которую ищут академики в развалинах средневекового города Ани.

Наша задача заключается в том, чтобы разрешить проблему национального стиля в этом разрезе.

ОБЗОРЫ.

Я. ПОЛФЕРОВ. Десять лет украинской музыкальной культуры. А. НАЗИМ Азербайджанская литература. А. ГРИНБЕРГ. Лицо советской детской книги.

ДЕСЯТЬ ЛЕТ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.

Я. Полферов.

I.

Среди крупнейших завоеваний Октябрьской революции несомненно одно из первых мест занимает освобождение прежде угнетенных наций и создание благоприятных условий для их дальнейшего культурного развития.

Советская Украина в этом отношении представляет собою едва ли не наилучшее и во всяком случае весьма примечательное доказательство того, какие огромные успехи в области национального культурного строительства достигнуты пролетариатом гораздо менее, чем за десять лет, ибо не нужно забывать, что семь лет горела Украина пожарами империалистической, гражданской, хищнической — интервенционистской и бандитской войн, а далее — страшный голод, борьба с кулачеством, здесь особенно сильным, напряженное восстановление разрушенного и еще более напряженное строительство нового. По существу наше «мирное» культурное строительство началось лишь с 1922—1923 гг. И тем более поразительны, как видно будет далее, те результаты, которых мы действительно достигли за этот короткий промежуток времени.

За пределами Украины мало кто знает, какое *большое и богатое музыкальное прошлое* имеет за собой Украина.

Музыка по целому ряду объективных причин и, конечно, более всего в силу исключительной способности своей принимать «аполитичную» и внешне «безобидную оболочку», именно *музыка* в истории прошлой украинской культуры занимает серьезное и большое место. Отправным пунктом, которым начинается вся история культуры украинского народа, является народное творчество, отсюда же начинаем мы и его музыку.

Народная песня Украины является старейшим памятником украинского музыкального творчества и сама по себе имеет все признаки глубокой древности. В опубликованных 1917—1918 гг. и в 1922 г. записях известного и крупного ученого музыканта-этнографа *Климента Квитки*, мы находим целый ряд песен, несомненно древнего происхождения. Так, напр., в сборнике, опубликованном в 1922 г. (Укр. наук. об-во «Этн. секція», «Этногр. сборн.», № 2, изд. «Слово», Киев), мы находим такие песни как «передразнивание жаб» и детскую песенку, построенные на трех нотах (так наз. «трихорд в пределах кварты», что в музыке уже давно считается признаком древности); эти песни помещены в указаном сборнике за №№ 580 и 581; далее песня № 600—«жеребьевая песенная прибаутка перед началом игры» или так называемое «конанье», сохранившееся в дет-

ских играх и до наших дней; № 555 и 568 — примитивные обращения к природе — дождю и солнцу, и многое другое. Мы указываем здесь только на образцы наиболее характерные в музыкальном отношении, если бы мы обратились к словесным признакам, то еще легче было бы убедиться в древности происхождения этих песен, подвергавшихся впоследствии несомненным влияниям позднейших эпох и все же, даже за их наслоениями сберегающих первоначальный остов. Украинская народная песня была использована далеко не одними украинскими композиторами: находим мы ее у Бетховена, у Листа и особенно у русских композиторов (Глинка, Серов, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский, Римский Корсаков, Глазунов, Глиер, и мн. др. Однако и этого мало — есть целая плеяда украинских композиторов, как Лысенко, Стеценко, Леонтович, Дремцов, Ступницкий, Верховинец и др., чье творчество совершенно сознательно направлено на претворение методов и приемов народного песнетворчества в формах высшего художественного порядка, и сами эти формы оказались подчиненными и ладовому, и гармоническому, и ритмическому принципам старинной народной песни. И интерес к украинской народной песне, существовавший и в далекие от нас времена и выражавшийся в буквальных «экспортах» из Украины целых «партий» исполнителей-творцов (особенно в XVII и XVIII веках), сохранился и до наших дней, о чем свидетельствуют заграничные успехи «Капеллы Александра Кощица» и «Думки» Государственной капеллы.

Второй страницей истории украинской музыкальной культуры является церковная культурная музыка далекого прошлого, оказавшая такое значительное влияние на всю культовую музыку бывшей России — достаточно напомнить имена Дилецкого, Бортнянского, Березовского, и Веделя. Перечисленные здесь композиторы, украинцы по рождению и воспитанию, внесли в музыкальную культуру совершенно определенные *национальные украинские черты*, сказавшиеся потом достаточно выразительно и в *русской музыке*.

Наконец так называемая «светская музыка малороссийских помещиков», выполнявшаяся «крепостными капеллами», свидетельствует об огромнейшей музыкальной культуре прошлого Украины, что ярче всего сказалось в открытии «Библиотеки Разумовского», сделанном экспедицией А. В. Преображенского, (Ленинград) и А. Т. Дзбановского (Харьков) летом 1927 г. Эта «Библиотека Разумовского» одновременно ярко свидетельствует, как о высокой музыкальной, *европейской* культуре, которая процветала в помещичьих капеллах, так и о большой еще неучтенности и даже неизвестности тех исторических богатств, которыми обладает Советский Союз, и в частности Украина.

Далее надлежит говорить уже о более грустных страницах в истории украинской музыки, ибо совершенно естественно, что выкачивание всего свежего, всего более или менее ценного в музыкальном смысле, не могло пройти бесследно и должно было дать те печальные результаты, которые мы в действительности и наблюдаем. Развитие *художественной национальной культуры* в музыкальных формах высшего порядка *останавливается*, и начинается полоса застоя в музыкальном творчестве, которое на долгое время переходит к *диллетантам*, каковы Нищинский (его «Закувала та сива зозуля», широко известна и на Севере), Аркас и Семен Артемовский, автор популярной и далеко за пределами Украины оперетты «Запорожец за Дунаем». С этого именно времени и за это именно время и вырастает та огромнейшая «*Малороссийская музыкальная литература*», в виде популярных в России «Реве та стогне», «Шумок», «Думок», «Бандур», «Гопаков», «Козачков» и прочей *псевдоэтнографической* и *ложно-народной* «малороссийщины», которая до сих пор еще иногда принимается за чистую «украинскую монету» и культивируется даже нашими современниками-украинцами (Давидовский, Присовский и пр.). В то же время появляется новый фактор украинской общественной жизни, из

музыки исходящий и сыгравший и играющий в ней значительную роль. Я имею в виду — *этнографизм*, значение которого в *специфических украинских условиях* XIX в. значительно глубже и шире, нежели обычно это принято считать. *Украинский музыкальный этнографизм был своеобразной формой политической борьбы, борьбы за свою политическую, национальную и культурную независимость; он был открытым лозунгом на запрещенном знамени*, благодаря своей внешне-«аполитичной» форме, вследствие чего его можно назвать «защитным цветком» борьбы Украины за свою независимость. Однако и этот «защитный цвет» далеко не всегда спасал от преследований и от бдительного ока всероссийской полиции — кобзари не имели права свободного передвижения; урядники и городовые разбивали их инструменты, иногда о головы исполнителей; даже этнографическим и археологическим съездам не разрешали этнографических концертов; преследовалось и всячески утеснялось и печатание музыкально-этнографических произведений. Тем не менее музыкально-этнографическое движение развивалось и росло, в него добровольно, из чувства естественного протеста (особенно после 60-х годов прошлого столетия), втягивалось все большее число культурных украинских деятелей, иногда по своей прямой профессии очень далеких от музыки. Более того, составлялись любительские хоры, всяческие музыкальные ансамбли, и искусственно удушаемое музыкальное творчество *необычайно музыкального* в массе *своей народа* находило в этом *мощном* любительском музыкальном движении свой естественный исход. И в XIX и в XX вв. Украина смело может говорить о массовом национальном музыкальном движении, о массовом музыкальном творчестве.

Во второй половине XIX столетия Украина делает усилия выйти на самостоятельный творческий путь и в области музыки. Выразителем этих чаяний явился Николай Витальевич Лысенко (1842—1912), поставивший себе задачей ввести украинскую национальную музыку в семью общеевропейскую. От Лысенко и начинается новое «летоисчисление» украинской музыкальной культуры. Однако наша критика уже ясно и отчетливо сознает и расшифровывает и теневые стороны лысенковского творчества. Они заключаются отчасти в объективных условиях, отчасти и в личности этого крупного деятеля украинской музыкальной культуры. К последним относится его мягкий, теплый, нежный, лаской и грустью согретый *лиризм*, не позволивший ему поднять на свои плечи всю тяжесть великого наследия, а также и народническая личная апология селянского песнетворчества. К объективным же причинам относятся: этнографизм и увлечение сугубо-этнографическими, специфически-народническими особенностями песни, в плоскости которых Лысенко строил и *свое личное творчество*; значительный немецкий оттенок в технике оформления всего музыкального и в частности этнографического материала, и возросшая *руссификация* украинской музыкальной культуры. Эта руссификация выразилась в создании *русских музыкальных школ*, где не было *абсолютно никакого намека на национальную музыку*; ни в организации музыкальных отделов прессы, ни в организации концертной жизни и пр. и пр., ибо командные высоты занимало так наз. «императорское» Русское музыкальное общество, политику которого на Украине, и в частности в отношении Лысенки, осудил в свое время даже нововременец Иванов в ряде статей и в своей двухтомной истории русской музыки. Естественно, что перечисленные обстоятельства были крупным препятствием на пути развития украинской музыкальной культуры и тормозили это развитие. Однако бесспорное значение Лысенки заключается в завершении эпохи украинского музыкального диллетантизма, в начале нового пути профессионально-композиторского творчества, в попытке (пусть даже и не всегда удачной, но важной фактом своего появления и применения) сообщить украинской музыке высшие образцы художественной формы XIX ст. (в каталоге сочинений

Лысенки — оперы, кантаты, соната, гавот, менуэт, сарабанда, полонез, вальс и пр.) и вывести ее из рамок вокально-сентиментального романса и любительского хора. Плотина застоя и любительщины была прорвана. Лысенко был окружен композиторами (Стеценко, Дремцов, Ступницкий, Кошиц, Леонтович), уже преодолевшими путы *этнодиллетантизма* и выходившими уже в те времена на широкую дорогу, он был, наконец, свидетелем подлинной европеизации украинской музыки в творчестве Павла Сеницы и Якова Степового, которые и биографически и идеологически принадлежат новейшему времени — последнему десятилетию.

II.

За последнее десятилетие композиторское творчество Украины значительно развилось. В настоящее время нет ни одной области, в которой это творчество не было бы выявлено в достаточной степени. Весь композиторский актив последнего десятилетия весьма удобно разбить на три поколения: старшее — как бы лишь *«биографически»* пришедшее в революционную эпоху, среднее — развернувшее свое творчество в революционные годы и сочетавшее его с подлинно *советской* общественной и *организационной* работой, и младшее —воспитанные и выросшие в революции питомцы *советских* школ, настоящий *советский* молодняк.

Обзор композиторов старшего поколения мы начнем с К. Г. Стеценки, лирика народнического пошиба. Ближайший соратник и «духовный ученик» Лысенки, Стеценко считался и ближайшим его «наследником». Это выразилось и «формально» и фактически: «формально» в том, что Стеценко продолжал работу по собиранию разрозненных национальных музыкальных сил; фактически в том, что он продолжал лысенковские народнические традиции. В музыкальных оформлениях его мыслей мы наблюдаем своеобразные ладовые приемы, рожденные народной песней и ставшие «каноном» музыкального народничества. Техника Стеценки весьма примитивна — в большинстве это скудноватая гомофония с типичным «аккомпаниментом»; большой налет салонности, сентиментальной красивости, лирической «сладости». Все это, однако, в значительной мере искупается поразительно мягкой искренностью и сердечной теплотой всех его вещей. Стеценко вокальный композитор преимущественно мелких форм, хотя в каталоге его сочинений имеются небольшие оперы.

Вторым звеном, связывающим современную музыку с музыкальным прошлым Украины, является крупный украинский композитор-этнограф П. Д. Демуцкий, в своей деятельности также связанный крепкими нитями с Лысенко и во многом его продолжатель. Оставленное им наследство выражается в записи около 300 песен, большинство которых своими «подголосками» должны демонстрировать образцы оригинальной народной «полифонии» (многоголосия), а также и интереснейшая коллекция «кантов» и «псальм» из репертуара лирников с аккомпаниментом лиры. Среди «примитивов», особенно популярных в записи Демуцкого, нужно упомянуть — «Коли б уже вечір», «На вгороді верба рясна», «Гей, була колись роскішь, воля» и мн. др.

Еще более интересной фигурой является композитор-народник Н. Д. Леонтович. Все свое творчество (за исключением небольшого числа произведений) Леонтович посвятил разработке народной песни, применяя весьма своеобразные приемы: оставаясь в пределах «мелодики» народного песнетворчества, Леонтович разрабатывает каждую из выбранных им песен так, как «это сделал бы сам народ», т. е. «соответственно духу народного творчества». В его композициях (а эти песни стали уже *личным* его творчеством) — удивительное равновесие многоголосной разработки, формы, окраски с текстом и внутренним его смыслом, к вскрытию которого и стремится музыкальное оформление. Некоторые из его песен («Козака несут», «Пряля», «Женчичок», «Дударик» и особенно «Щедрик») стали украинской классикой с полным на это правом.

Из композиторов этой же группы нужно назвать еще своеобразных «бытовиков»: С. П. Дремцова, В. П. Ступницкого и Г. М. Хоткевича, отошедших уже от чистого и обнаженного этнографизма, но живописующих в музыке, главным образом, культурный украинский быт, в том числе и быт последнего времени (особенно Ступницкий, давший более десятка хоров на революционные тексты).

Совершенно особое место в этой группе старшего поколения занимают два композитора, представляющие собой как бы переход от этого поколения к среднему — П. И. Сеница и Я. С. Степовой. П. И. Сеница, питомец московской консерватории, примечателен тем, что один из первых стал усиленно прививать инструментальную культуру украинской музыке. В его лице мы имеем оригинального замкнутого художника-мыслителя, весьма близкого своим духовным складом к «темному темпераменту» Мусоргского, несомненное и сильное влияние которого мы наблюдаем в творчестве Сеницы. Отсюда распевная речитативность мелоса Сеницы, отсюда нарочитая скупость, а иногда и подчеркнутая скудость орнаментики; отсюда смелые оригинальные гармонические обороты; отсюда же и суровость всего облика, наиболее ценного именно своей *цельностью*. Сеница имеет свой собственный стиль, легко отличимый даже после первого знакомства с его творчеством. В каталоге его сочинений — симфония, оркестровые увертюры, струнный квартет (с прелестной второй частью) и ряд вокальных шедевров, ставших уже классикой украинской музыки и излюбленнейшими гостями наших камерных программ («Мое село», «Холодная степь», «Брожу одинокий», «Рубили лес» и наконец изумительная «Гей, свинота», поднимающая Сеницу до *европейского* уровня, а также чудесная лиро-эпическая кантилена «Зима», для вокального квартета).

Я. С. Степовой [1]) полная противоположность Сенице — это мягкий, интимный лирик, сильно элегического уклона. Весь мир, все окружающее он воспринимает сквозь нежную дымку бездумной, пассивной грусти, нигде и никогда не поднимающуюся до протеста.

Незнакомый с чувством протеста Степовой знает, однако, *глубину страданий*, доказательством чего и является исключительной значимости романс «Рубины», заслуживающий самого большого внимания и вне пределов Украины. Формальные качества Степового интересны в области гармонии и мелоса, достаточно свежих еще и для наших дней; значительно более консервативен Степовой в области формы и инструментального звучания.

Эти два композитора, как сказано выше, представляют собою переходное звено между старшим и средним поколениями, что выразилось в преодолении сугубо-этнографических тенденций, селянских настроений, в переходе к высшей художественной фактуре и впитывании новых *урбанистических* тенденций.

В среднем поколении современной украинской музыки мы наблюдаем напряженнейшее стремление жадно охватить всю современную музыкальную культуру и *органически претворить ее в самобытный украинский стиль*. По совершенно понятным причинам этот стиль еще не найден, но в то же время от старого сентиментально-народнического стиля с его ярко выраженной этнографической окраской мы отошли бесповоротно. Всех современных композиторов по их направлению можно разделить на две группы: одна резко порывает с «местным культурничеством» и смело «европеизирует» украинскую музыку; другая, находясь в стадии национально-культурного подъема (своеобразное новое преломление революционно-национальной романтики), владея в совершенстве техническим мастерством, стремится свое собственное оригинальное творчество, облаченное в европейские

[1]) Настоящая фамилия — Акименко, родной брат известного Феодора Акименки, в отличие от которого Я. С. и взял себе псевдоним «Степовой», как бы подчеркивая этим свое музыкальное кредо и свою связь с национальным музыкальным движением.

одежды, строить «в духе народного творчества», не прибегая к этнографическим заимствованиям. К первой группе композиторов принадлежат *Вериковский*, *Козицкий*, *Новосадский*, *Футорянский*, *Косенко* и др., ко второй — *Батюк*, *Богуславский*, *Веревка*, *Верховинец*, *Гэстенко*, *Радзиевский*, *Ревуцкий*.

Своим музыкальным обликом Вериковский в сильной степени приближается к западному музыкальному *экспрессионизму*, с которым его роднят не только общие формальные черты, но и внутренние тяготения к настроениям, весьма характерным для экспрессионизма: аметричность, атонализм; сгустки насыщенных восклицаний; подчеркнутые преувеличенности гармонических очертаний, всегда идущих мазками; рождение формальных схем из ткани, которой эти схемы вполне подчинены; моментами — налет эстетствующего «дендизма», моментами — откровенная искренность, не лишенная некоторой судорожности. Судя по всему, Вериковский тяготеет к большим декоративным полотнам и сейчас мучительно нащупывает пути выхода к монументальным звукосочетаниям. Сейчас он пишет оперу «Лесная песнь», на сюжет украинской поэтессы Леси Украинки.

Ф. Е. Козицкий может быть назван представителем *реалистического конструктивизма* в украинской музыке. Его музыкально-общественное сознание, выявленное во всей его деятельности и вряде работ («Массовое пение», «Музыка массам», литературно-критические статьи), не может не побуждать его к исканию созвучных эпохе сочетаний, но то же сознание, хотя и в ином — национально-историческом — плане, не может не вызывать в нем увлечения, захвата техникой, формой, схемами, построениями (отсюда — «конструктивизм»), любования ими, иногда служения им, как самоцели, что и вовлекает его моментами в чистый «технологизм».

Б. И. Новосадский — любопытный представитель западно-европейского *импрессионизма* в современной украинской музыке. Отсюда его тяготение к малым формам (есть оркестровые вещи на *малый* состав), к насыщенной, напряженной интимности. В двух прекрасных романсах «Неясный образ» и «Астры» Новосадский предстает перед нами во весь рост — интересный, изощренный гармонист, прихотливый «метрист», изысканный тематист.

Следует из этой группы упомянуть о безвременно угасшем С. Футорянском, оставившем после себя несколько интересных фортепианных осколков, позволяющих говорить о симпатиях композитора к импрессионизму.

Совершенно особое место в этой группе занимает В. С. Косенко, ученик ленинградской консерватории. Будучи несомненным эклектиком, претворяющим в *очень органичной* и *консонансной слитности* некоторые влияния (Шопен, Скрябин, Рахманинов, Чайковский), Косенко подлинный и настоящий *европеец с головы до ног*: огромная музыкальная культура чувствуется уже с первых тактов любого его произведения; колоссальная эрудиция в области музыкального мастерства (разработка тематического творчества Бетховена, в рукописи ожидающая лучших дней), прекрасная техника и сознательное владение ею — все это делает Косенко ценной величиной на украинском музыкальном фронте. К тому же над всем этим — редкая искренность мелоса, изящество и вкус гармонических оформлений, ясность и четкость формы, а главное — свободно и откровенно льющаяся *подлинная музыка*, *подлинная музыкальная стихия*.

Кроме перечисленных композиторов-украинцев, необходимо — поскольку я в своих очерках *освещаю музыкальную культуру Украины* — упомянуть также композиторов, пришедших на Украину и играющих не малую роль в благотворном оплодотворении современной украинской музыки. Я имею в виду С. С. Богатырева, весьма характерного представителя глазуновско-лядовской школы начала XX ст., с ее характерными модернистическими преломлениями позднейших лет (типа Черепнина, М. Штейнберга, Гнесина и др.); В. А. Золотарева — музыканта «корсаковско-беляевского» направления, в последние

годы активно обогащающего украинскую музыку целым рядом образцовых произведений (опера «Хвесько Андыбер», романсы на тексты украинских поэтов и пр.); Б. Н. Лятошинского, яркого экспрессиониста, композитора большой техники и очень изысканных настроений, серьезного мастера камерного стиля (два струнных квартета, фортепианное трио, фортепианная соната, интересные вокальные миниатюры); Л. Л. Лисовского — большого мастера старой культуры, чье мастерство согрето особой мягкостью и теплотой, ныне давшего ряд симпатичнейших эскизов лирической музыки, и, наконец, Б. К. Яновского, неугомонного искателя все новой и новой остроты музыкальных эмоций, типичнейшего представителя индустриальной урбанизации начала XX ст.

Другая группа — группа нового, национально-революционного романтизма — представлена двумя интересными композиторами и недюжинными мастерами Костенко и Ревуцким, искренне стремящимися сочетать современное мастерство с «духом народного творчества».

В. Г. Костенко, питомец ленинградских капеллы и консерватории — эклектик, еще не нашедший своего стиля, но настойчиво к нему стремящийся. Это стиль романтического монумента, грандиозных очертаний, скульптурных массивов — такова его внешность. Революционно-романтические призывы, массовость, народность, «максимальная простота в благородной сложности» — такова его сущность. К этому стилю Костенко стремится в своих хорах («Когда хворал Ленин», «Красный подарок»), в симфонии «1917 год» (нарастания 3-й части), 2-м струнном квартете (1-я часть и, особенно, финал) и для достижения своей цели иногда сознательно допускает некоторые неловкости фактуры.

Л. Н. Ревуцкий едва ли не крупнейшая композиторская фигура на современном украинском горизонте. Основательная техническая школа, артистическое владение фортепиано, глубокая вдумчивость и незаурядная эрудиция приковывает к нему в последнее время *особое внимание* художественного мира. Ревуцкий не торопится писать и не спешит опубликовывать, но зато выходящее из-под его пера ценно далеко не в одном только украинском масштабе. Ему не чужды смелые гармонические сочетания, прихотливые и капризные извивы мелоса, изощренность в оркестровке, но все это *внутренне-художественно* оправдано, все это в превосходной координации и с замыслом и с материалом, этот замысел воплощающим. Строгий, выдержанный, настоящий *художник* Ревуцкий ценит и любит самый *материал звука*, а отсюда, естественно, — любит и те формы, в которых он *действительно гранит* звуковую стихию (прелестные «Галицкие песни», среди которых изумительная «Соседка», глубокая «Загрустили стрельцы сечевые», колоритная «На улице играет скрипка», изящная «Красная роза», и др.). Этой форме, своему рационализированному мастерству, Ревуцкий подчас сознательно подчиняет пафос настроения, но он не только не теряет от этого, а приобретает большую глубину и насыщенность. Однако какая-то «шубертовская» непосредственность, теплота и искренность, подлинно национальный лиризм настроений в полной мере уравновешивают «архитектурность» музыки Ревуцкого, не чуждой некоторого «брамсианства».

В этой же группе композиторов крепкий Батюк; отчетливый и стройный Радзиевский; нервный, гибкий и чутко темпераментный Веревка; порывистый и страстный, совершенно неуравновешенный в амплитуде своих композиторских колебаний Верховинец; и бесспорно способный, но несколько угловатый создатель массовой революционной песни — Богуславский.

Еще более цветистая картина в *младшем поколении*, в композиторском *молодняке*. И это естественно так же, как естественно и то, что очень трудно сейчас определять тех, кто не определился и сам для себя. Однако уже и сейчас мы можем остановиться на некоторых композиторах, в известной мере выявивших себя, имеющих право на внимание в настоящем и на надежды в будущем. Здесь должны быть упомянуты четкий

архитектоник Бернд (интересные фортепианные миниатюры); стремительный и интересный Коляда (скрипичная соната, романсы, оркестровые вещи), весьма одаренный комсомолец; темпераментный Борисов (квартеты, симфонические увертюры, романсы); умный и расчетливый в *сознательных* звучаниях Дашевский, умеющий удачно сочетать эти качества с искренней эмоциональностью (скрипичная соната, фортепианные фрагменты, превосходные романсы «Сюнь-Янь», «Аю-Даг», «Вокализ»); весьма музыкальный и восприимчивый Мейтус, очень одаренный, но, к сажалению, не всегда искренний в надуманных вычурностях, которыми он увлекается; вдумчивый медлительный народник-лирик, не без этнографического налета — Стеблянко; свежий и глубоко вдумчивый Драненко; тонкий и капризный Богданов в Харькове; Даниловский и Фоменко в Одессе; большой техник и продуманный художник Надененко и изощренный Грудин в Киеве.

Таковы контурные характеристики композиторского творчества современной Украины. Как видите — оно количественно велико. Качественно — много свежести, полнокровия, молодости и увлечения, а еще более — буйных недежд.

Преодолев старый «местническо-этнографический» стиль прежних национал-народников, мы пока еще не нашли собственного. Но верим, что он идет, идет во всех описанных проявлениях, идет одновременно с новым стилем всей культуры Украины, эпохи Днепростроя.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

А. Назим.

I.

Азербайджанская литература имеет свою длинную историю. Ученые востоковеды начало азербайджанской литературы относят к XIII веку нашей эры, но это — условная историческая дата, наукой не доказанная. Кстати нужно отметить, что не только история Азербайджана, как определенной страны, но и история азербайджанских турок совершенно не изучена. Поэтому нет никаких исторических данных, кроме нескольких газелей, подтверждающих упомянутую дату. Газели же, которые приписываются поэту Гасан-Оглу, имеют только языковую общность с позднейшими литературными произведениями, в стилевом же отношении являются подражанием персидской лирике.

Более правдоподобно относить начало азербайджанской литературы к XV и XVI вв., согласно указаниям историка турецкой литературы Кепрюлю-Заде, связывающего самостоятельное оформление азербайджанской литературы с образованием Сефевидской династии в Персии и Османской империи на западе Малой Азии. Отмечая свое полное несогласие с методологическими предпосылками Кепрюлю-Заде (историко-культурные и лингвистические), мы не можем не констатировать того, что его объяснения в этом отношении более научны, чем у большинства «историков» азербайджанской литературы, ибо он через истории государственных образований на ближнем Востоке и с помощью лингвистических изысканий устанавливает историческую причину самостоятельного возникновения азербайджанской литературы в качестве социально-политического явления. Правда, все туркологи, а в том числе и Кепрюлю-Заде, исходя из неправильной точки зрения «цельного единства» литератур всех турецких народностей (начиная от якутов и кончая анатолийскими турками) с VII века и до наших дней, азербайджанскую литературу считают одним из этапов развития единой турецкой литературы. Но эта, как мы ска-

зали, методологическая сторона Кепрюлю-Заде не исключает верности некоторых высказываний этого ученого.

Конечно, вся историко-литературная концепция Кепрюлю-Заде, как и Исмаил-Хикмет, выпустившего многотомную историю турецкой и двухтомную историю азербайджанской литературы в Баку, в корне ошибочна и является ни чем иным, как научным выражением пантуркизма. Ибо утверждать, что литература всех турецких народов есть нечто единое и что татарская, азербайджанская и узбекская литературы являются только «провинциальными» ветвями всеобщей единой турецкой литературы, — абсурдно; с точки зрения истории это объясняется классовыми и политическими причинами. Это учение, во главе которого стоит тот же самый Кепрюлю-Заде, выступило пятнадцать лет тому назад как определенное методологическое выражение пантуркистской политики младотурок в Турции и в нашей действительности является по существу пантуркистским и контрреволюционным. Несмотря на открытую реакционность этого учения, некий Муса-Ханлы, именующий себя марксистом, под маской «марксистской» фразеологии открыто проповедует его («Рабочая книга по литературе», 1929, Баку, стр. 39), называя азербайджанскую литературу «провинциальной частью» всеобщей единой турецкой литературы. М. Ханлы, упрекает молодую азербайджанскую критику в излишней местнической замкнутости и предлагает изучать историю азербайджанской литературы, как отдел всеобщей турецкой литературы. И это он называет марксизмом. Также поступает другой молодой литератор Эмин-Абид, определяя место Мирзы-Фатали Ахундова в системе «единой» литературы турецких народов. К великому сожалению, большинство русских востоковедов, исходя из лингвистических соображений, тоже придерживаются такого мнения (напр. академик А. Н. Самойлович).

В действительности же никогда в истории не существовало и не существует ни единой турецкой нации, ни единой турецкой культуры, а следовательно, и единой литературы турецких народов. Турко-татарские народности, напр., башкиры, якуты, узбеки, татары, кумыки, алтайцы, азербайджанцы, персидские и анатолийские турки никогда не образовывали единой нации, никогда не подчинялись единому национальному закону развития. Отдельные литературы турецких народностей возникли и развивались самостоятельно подобно тому, как развивались самостоятельно западно-европейские литературы; влияния и взаимодействия, как в Европе, так и у турецких народностей, имели место, но это не предполагает существование единой западно-европейской нации и единой западно-европейской литературы. Литературы татар, азербайджанцев и узбеков следует рассматривать самостоятельно друг от друга, как выражения той действительности, движением которой создавалась данная литература.

Азербайджанская литература объективно возникла, развивалась и существует самостоятельно и независимо от других литератур турецких народов; она отражает социально-историческое, экономически-классовое развитие азербайджанских тюрков; она, конечно, подвергалась влиянию персидской, османской, арабской, русской литератур, но это имело определенные социально-экономические причины. Всякая попытка отнесения азербайджанской литературы к категории провинциальных литератур единой всетурецкой культуры всегда, и в наших условиях в особенности, является буржуазно-реакционной. Существование такой попытки у мелкобуржуазной интеллигенции Азербайджана (в лице Муса-Ханлы, Эмин-Абид и др.) обязывает нас усилить борьбу со всякими пантуркистскими учениями, которые еще сильны в Азербайджане.

II.

Итак, несмотря на отсутствие подлинно научного исследования азербайджанской истории, по имеющимся литературным произведениям начало азербайджанской литературы можно отнести к концу

XV и к началу XVI вв. Главными представителями этой феодальной эпохи азербайджанской литературы являются: Хатаи, Несими, Габиби, Фюзули. Этот период продолжается до XIX века, включая в себя второй этап своего развития — этап ханского периода азербайджанской литературы. Если первый этап является этапом централистского феодализма Сефевидов, то последний стал этапом развития местных ханатов, мелких княжеств внутри Азербайджана.

Первый период был периодом расцвета классической азербайджанской литературы, как любят говорить, ее «золотым веком». Фюзули — гениальный представитель этой эпохи и до сих пор остается непревзойденным в смысле мастерства своей лирики. Характерной особенностью этой эпохи является романтико-символический (у Фюзули) и мистико-натуралистический (у Несими) стилевой стержень, являющийся выражением мусульманско-мистического мироощущения, пантеистической любви и единства человека с богом; литература этого периода в основном являлась выражением идеалов ремесленнических и трудовых слоев населения, социальные интересы которых выражались в религиозной форме. Хатаи и некоторые другие выражали сущность дворцовой аристократии; в форме суфизма они воспевали мощь, власть и эротико-философские переживания господствующего класса.

Второй этап феодальной литературы представлен поэтами Вакыф, Видади и множеством других писателей. Этот этап резко отличается своей натуралистической простотой, снижением мастерства и народным языком. Бытовая лирика или лирический бытовизм, злободневность и т. п. являются основной особенностью этой литературы. Это объясняется тем, что в это время образование местных княжеств создавало ряд резких конфликтов, вызывало междоусобные войны, что вело к образованию определенных группировок среди поэтов, воспевавших двор, милости и победы своих ханов.

Период Фюзули славится широким применением стихотворного романа и драматической поэмы. Фюзули создал много высокохудожественных романов в стихах (напр. «Лейли вэ Меджнун»). Кроме того в этот период особенно расцвели газель (лирический жанр) и касиды (жанр эпико-хвалебных или исторических произведений).

Во втором этапе феодального периода господствует форма народных четверостиший «геджа».

Газель и касиды, несмотря на свое количественное преобладание над геджа, качественно остаются только подражанием поэтам золотой эпохи.

Следующий период — XIX век. Этот век характеризуется русской оккупацией, после которой зарождение мелко-торговой буржуазии и образование специфической чиновнической интеллигенции наряду с разложением восточно-феодальных основ общества становится основным определяющим фактором развития умственной жизни Азербайджана. В связи с этим во второй половине XIX века замечается постепенная европеизация азербайджанской литературы как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержания.

Бакуханов стремился примирить мусульманские догматы с результатами научной мысли запада; Фатали Ахундов выступил с новым стилем, новым жанром — комедией. Наряду с этим феодальная литература выдвинула своего последнего талантливого поэта Закира, который всей силой своего таланта обрушился на новые основы общества, клеймя бесчеловечные принципы последнего. Но, несмотря на это, творчество Закира надо признать реакционным, так как он исходил из принципов вчерашнего дня. Закир проклинал новые условия потому, что «не осталось никакой разницы между нищим и помещиком» и т. п. Сущность его критики осталась непонятой многими «учеными» историками, которые считали Закира революционным поэтом. В действительности же он хотел вернуть Азербайджан к состоянию более удобному и приятному консервативным помещикам, т. е. к состоянию восточного феодализма.

Мирза Фатали Ахундов выступил более решительно, отбросил все традиционные формы литературного творчества и заменил их новыми. Он открыл новую эпоху — буржуазную эпоху азербайджанской литературы. В этом отношении он пошел по следам французских материалистов XVIII века, главным образом, Гольбаха и Дидро. Он первый изменил направление азербайджанской литературы, повернул ее к Западу. В своих комедиях в стиле Мольера он изобразил историческую и психологическую необходимость новых отношений, разложение и упадок помещичьего класса. Стержневой образ произведений Ахундова — человек третьего сословия, человек обыкновенный, но способный перевернуть всю старую государственность, нормы морали, религию и жизнь. Наиболее полное выражение этот образ получил в его рассказе «Обманутые звезды». Ахундов выступил критиком основ ислама в «Письмах двух персидских принцев». В них он высказывается против всякой религии, заявляя: «Я всякую религию считаю гнилой выдумкой». Он выступил с критикой бога, доказывая невозможность его существования; кроме того он подверг жесточайшей критике самодержавие в лице персидского шаха и проповедывал принципы демократической формы правления, где глава правительства избирается народом. В этих письмах он совсем в духе Гольбаха доказал, что единственная реальность — это материя. Нет ни духа, ни бога; бог создан для обмана трудящихся. Материализм, атеизм, реализм — вот основные философско-социологические черты школы Ахундова.

За ним следует целая плеяда славных азербайджанских писателей-общественников: Зердабы, Ахвердов, Везиров, Н. Нариманов и др., которая развивала и продолжала его дело.

Эта школа является выразителем идеологии нового, все сильнее развивающегося класса мелкоторговой буржуазии. В дальнейшем с развитием хозяйства, с появлением промышленного капитала и рабочего класса она превратилась в литературу мелкобуржуазной, народнической интеллигенции, историческая судьба которой была крепко связана с рабочим классом. Эта школа дала таких общественных работников как Нариманов, Мамед-Кулу-Заде (Молла-Насредин) и таких революционных поэтов как Сабир.

В литературе XIX века особое место занимает Сеид Азим Ширвани. Выражая интересы либерального духовенства, Ширвани находился в состоянии перманентного колебания между старым и новым. С одной стороны, он выступал в качестве разоблачителя реакционного духовенства, основывая школы нового типа, с другой, — писал религиозные касиды и поэмы для религиозных трауров. Оставаясь всецело в рамках классического стиля, Ширвани создал великолепные дидактически-агитационные и лирические поэмы, газели и касиды.

III.

Начало XX века, в особенности после революции 1905 г., отличается капиталистическим обострением классовых отношений в Азербайджане. Если в период второй половины XIX в. буржуазия была революционно-демократической и договаривалась до отрицания бога (Ахундов), то в период 1905 г. она заняла более отсталую позицию. В основном это объясняется тем, что в это время в Азербайджане существовал уже промышленный национальный капитал наряду с ненациональным (русско-армянским и иностранным). Пролетариат, как необходимый спутник промышленного капитала, организовывался, рос и боролся не только экономически, но и политически; эта борьба и движение рабочего класса до некоторой степени руководили умами народнической интеллигенции и определяли ее путь. Несмотря на оторванность бакинского пролетариата от деревни, крестьянско-бедняцкие движения проходили под лозунгами рабочих. Это положение, с одной стороны, и резкий «национальный» антагонизм, главным образом между армянским и тюркским населением, разжигаемый русским царизмом и проявлявшийся в форме армяно-мусульманских погромов—

с другой, делали безвыходным то состояние, в котором находились тюркская буржуазия и обуржуазившиеся помещики.

Кроме того та колониальная политика, которая велась со стороны царизма в отношении Азербайджана и тюрков, усложняла, затрудняла и запутывала перспективы национального существования. Оставалось одно спасение, поворот к Западу — к Турции. Османский халифат, вечно находящийся в антагонизме с Россией, в это самое время вел широкую панисламистскую пропаганду, диктуемую немецким капиталом. Эта пропаганда широко велась во всем Ближнем и Среднем Востоке, в том числе и среди русских мусульман Азербайджана. Надежды на спасение от обостряющихся классовых противоречий и от гнета русского империализма не было, и тюркская буржуазия круто повернулась к Турции, к халифату. Это сразу же стало заметно в школе, в печати (газета «Хаят» и журнал «Фиюзат» под руководством Ахмед-Бея Агаева и Али-Бея-Гусейн-Заде — ныне находятся в Турции) и в литературе, где создалась новая школа.

Так возникло течение «фиюзат», которое до 1923/24 г. господствовало (с некоторыми изменениями) в азербайджанской литературе.

Первоначально основным политико-философским лозунгом фиюзата было: мусульманская вера, европейские мысль, форма и внешность. Другими словами школа открыто объявляла себя органом панисламизма, с халифом и османской империей во главе, стремясь в то же время к западным формам.

Первые два десятилетия в Азербайджане стали ареной борьбы двух литературных течений, реалистически-народнической школы Ахундова, во главе которой стоял Молла-Насредин, и новым течением «фиюзатом». Эта борьба продолжалась до муссаватского периода, когда вторая школа подверглась определенному изменению — превратилась в национально-шовинистическую, первая же временно оставалась в тени и лишь после советизации Азербайджана с новой энергией выступила на общественную арену, стала основным ядром левопопутнической литературы сегодняшнего дня. Школа же фиюзатская после некоторых метаморфоз образовала буржуазную группу современной азербайджанской литературы.

Главным представителем первоначального периода фиюзатской школы был Мамед-Хади. Гусейн-Заде Али-Бег, так же, как и Ахмед-бег-Агаев, остался только идеологом, политико-общественным основателем школы. Его художественные произведения (оригинальные стихи и стихотворные переводы «Фауста») не сыграли заметной роли в литературе; его острые политические статьи, главным образом, его ядовитый политический памфлет «Человек в футляре» (точный перевод «Раб футляра и коробки») не являются художественными произведениями.

Мамед-Хади выступил пламенным поэтом «революции», проповедником национальной борьбы, борьбы за просвещение, за гуманные идеи, певцом государственных дум, с одной стороны, мистиком, пессимистом, крайним нигилистом и упадочником, «лишним человеком» — с другой. В Хади борются две крайности: жажда строительства и стремление к разрушению. Это определяется природой буржуазной интеллигенции, между 1905 и 1917 гг., не имевшей твердой социальной опоры. Этот период национального самоутверждения тюркской буржуазии в то же самое время является периодом империалистической войны, февральской и октябрьской революций, периодом оккупации Турции Антантой и национально-гражданских войн в Закавказьи. Поэт-романтик, который не нашел твердой опоры в жизни, поэт-гуманист, который лично был свидетелем всех ужасов империалистической войны на германском фронте, Хади в жизни видел только самоутверждение духа отрицания и с потрясающей силой выразил психосоциальное переживание своей группы — честной части буржуазной интеллигенции Азербайджана. Хади выступил основателем своей школы, но в результате превратился в ее отрицателя. Последний период его жизни (он умер в 1918 г.) явля-

ется типичным для определенной части интеллигенции.

Гусейн Джавид продолжал положительную часть творчества Хади. Пламенную, воинствующую романтику Хади он превратил в философскую романтику искателя истины. Творчество Джавида относится к последнему десятилетию, к периоду войн, революции и советского Азербайджана. В настоящее время Джавид является представителем буржуазной литературы Азербайджана.

Стержневым образом творчества Джавида является тюркский буржуазный интеллигент военного и революционного периода, дуалист по духу. Этот образ с некоторыми изменениями выступает главным героем его драм. Шейх-Кебир—Санан Дервиш (в драме «Шейх-Санан»), Шейда-Эшреф (в драме «Шейда»), Ариф-Васыф-Иблис (в драме «Иблис»), Азер (в поэме «Азер») являются различными вариациями единого стержневого образа Джавида, образа, который воплощает в себе всю социально-психологическую и идейно-политическую сущность джавидовской группы интеллигенции. Различные же вариации являются различными формами существования, образами различных слоев класса на определенных этапах его развития. В драме «Иблис» (подражание «Фаусту» Гете) этот неспокойный искатель истины переносится в обстановку империалистической войны, где выступает в маске демона, с одной стороны, и в форме Арифа,— с другой.

Далее революционные драмы Джавида «Пейгамбер» и «Топал-Теймур» являются самоутверждением Эльхана, борца за найденную истину: Магомет и Тамерлан— исторические образы нового варианта героя Джавида. Последняя поэма Джавида «Азер» является перенесением в советскую обстановку того же героя; он отрицает все свое прошлое: «Сегодня — единственно существующая истина, изучи законы сегодняшнего дня и думай!»

Но это только слова, ни о какой пролетаризации Джавида не может быть и речи. Джавид был и остался поэтом своего класса, он многому научился, но не понял пролетарской революции. Джавид был и остался выразителем пантуркистских политических планов своего класса, национально-шовинистических его взглядов.

IV.

Народническо-просветительское течение осталось верным всем принципам Ахундова и продолжало их осуществление.

После 1905 г. эта школа сгруппировалась вокруг сатирического журнала «Молла-Насредин», во главе которого стоял Джалил-Мамед-Кулу-Заде. Этот журнал, в течение двадцати четырех лет оставался организующим центром революционно-народнической интеллигенции. Свою работу он развернул по всем фронтам жизни Азербайджана. Революционность этого течения усилилась еще в обстановке обостряющейся классовой борьбы. За долгое время до советизации эта школа выражала революционное настроение угнетенных классов и передовой прогрессивной интеллигенции Азербайджана.

Народническая школа являлась полной противоположностью фиюзатской. В то время, как фиюзатская пользовалась изысканным языком константинопольских аристократических кругов, народническая боролась за простоту, народность и чистоту языка и практически осуществляла это свое требование, проявляя и в языке реалистическое направление школы. Реалистический стиль сказался и в остальном. В то время, как фиюзатская школа возродила более европейскую форму драматической поэмы или драму в стихах, народническая школа применяла прозаическую форму комедии или форму сатирического рассказа. Не отступая от понятного народу стиля классической тюркской поэзии, народническая школа создала целое поколение поэтов-сатириков: Сабир, Али Незми, Ордубади, Гамкюсар и др. Фюизатская школа была глубоко мистична, упадочна и романтична, ее лозунгом был лозунг чистого искусства, — народническая школа имела глубоко общественный характер, была действительным зеркалом всех социальных явлений Азербайджана

Религия, национализм, шовинизм и милитаризм, лежавшие в основе политико-идеологической программы фиюзата, были целиком отвергнуты народнической школой; она выступила разоблачителем религии, фанатизма, национализма и милитаризма. Все произведения, созданные этой школой, пропитаны рационалистически-материалистическими, антирелигиозными, интернационалистическими идеями. Нужно особо отметить, что все эти идеи проводились ради блага народа и революционного прогресса (конечно, понимаемых этой школой по-своему).

Самые видные представители школы: Молла-Насредин, Сабир, Ахвердов, Али Незми, Гамкюсар, Ордубади и из них Молла-Насредин и Сабир являются создателями этой школы и самыми яркими выразителями ее стиля. Первый в сатирических комедиях, рассказах и фельетонах, второй в сатирических стихах выразили целую эпоху жизни и борьбы передовых классов Азербайджана. Оба сатирически изобразили жизнь и общественные отношения, разоблачив эксплоататоров, помещиков, капиталистов, духовенство, самодержавие.

Их «герои» — самые отвратительные представители помещичье-капиталистических классов Азербайджана — сами себя разоблачают. Во всех сатирических стихотворениях Сабира фигурируют эти «герои» либо в образе персидского шаха, турецкого султана, жестокого помещика, недовольного забастовками буржуя, либо в образе хищника-муллы. Крестьяне и рабочие и их борьба даны через эти главные «образы»; они изображены вполне реально, без малейшей иронии. Можно даже утверждать, что сатира Сабира не коснулась рабочих и крестьян, бастующих на улице или эксплоатируемых помещиком. У Сабира они единственные строители будущего общества, от их имени говорит его стержневой образ — образ просветителя-интеллигента: сельского учителя, поэта, персидского революционера Сатар-хана и, наконец, самого Сабира, разоблачителя эксплоататоров.

То же самое у Молла-Насредина. Его комедии «Мертвецы» и «Книга моей матери» являются классическими образцами творчества этого писателя. В обеих комедиях дана критика феодально-буржуазных отношений и их религиозных основ.

В дальнейшем эта школа все больше и больше революционизируется; создаются многочисленные революционные гимны и поэмы. Но революция воспринимается в образе «богини революции» (Ордубади), перед которой поэт молится и просит ее спуститься на землю.

Исторически-народническая школа играла самую прогрессивную роль в Азербайджане. Произведения Сабира и Молла-Насредина еще долго будут сохранять свою социальную значительность и художественную ценность.

V.

До революции кроме этих двух основных литературных групп существовала еще одна группа, близкая и той и другой; группа, которая не создала значительно ценных произведений, но играла определенную прогрессивную роль. Музниб, Аббас-Сиххат, Шаик и др. принадлежали к этой промежуточной группе, сохраняя свой нейтралитет и выполняя свое просветительское дело. Музниб популярен сатирическими стихами и своим переводом «1001 ночи»; Сиххат известен, главным образом, как переводчик западно-европейских и русских поэтов — Альфреда де Мюссе, Пушкина, Лермонтова и других. Шаик славился своим переводом Робинзона, детскими учебниками, стихами и народно-легендарной и антимилитаристской поэмой «Идеал», в которой изображается борьба Счастья с Несчастьем за овладение Идеалом человеческой Совести.

После Февральской революции в качестве господствующей выступила новая группа поэтов, логически и политически завершая собой развитие школы фиюзат. Дело в том, что фиюзатская школа в борьбе с народнической школой все больше и больше заостряла политические лозунги буржуазии (пантуркизм и др.).

Тот правительственный хаос, который господствовал в Закавказье, те политические интриги, которые разыгрывались между партиями Муссавата, грузинских меньшевиков и дашнаков, после Февральской революции милитаризировали кавказскую буржуазию и обостряли антагонизм между национальностями Закавказья. Это, с одной стороны, а с другой — временная победа турецкой армии на кавказском фронте толкала азербайджанскую буржуазию к все более активному действию. Образование муссаватского (буржуазно-помещичьего) правительства в Азербайджане явилось завершением этой активности, которое привело к таким историческим событиям, как армянско-мусульманская резня.

Литературным выражением этих событий явилась молодая группа поэтов-националистов с Джавадом во главе, которая воспевала буржуазно-помещичий строй, национальный разум и победу турецкой армии. Никогда в азербайджанской литературе не господствовало такого шовинистически-милитаристского настроения, как в этот период. Джавад, Фейзулла-Саджид, Сейд-Бедреддин и др., идя по стопам турецкого поэта националиста Мемед-Эмин, создали своего рода лирику национализма или националистическую лирику. Мирзабала-Мамед-Заде, Абдул-Вахаб, Абдул и др. выступили идеологами этой литературы, теоретически обосновывая ее. Для них национальный разум был единственным двигателем истории, и у каждого выдающегося тюркского писателя (даже у Сабира) они искали осуществление этого разума. Общим вождем всего этого периода был Расул-Заде Мемед-Эмин, который после революции создал «лебединую песню» буржуазной литературы — свою книгу «Асрымызын Сеявеши». Это — политико-художественный памфлет на советский Азербайджан и злая клевета на азербайджанских коммунистов. Основная идея Расул-Заде — двойственность природы Азербайджана. Сеявеш — образ муссаватского Азербайджана (он заимствован из «Шахнамэ» великого персидского поэта Фирдоуси), который предается своими же тюркскими коммунистами русским врагам, таким образом нарушается социально-политическая идиллия, которая якобы существовала в Азербайджане во время Муссавата.

VI.

Апрельская революция в Азербайджане застала литературу в состоянии стабилизированного господства буржуазного крыла и полного игнорирования буржуазной общественностью революционно-народнической школы. В первые годы после революции, несмотря на значительное оживление народнической школы положение оставалось прежним. В критике господствовали буржуазные национальные принципы, основываясь на которых критика пользовалась всякой возможностью, чтобы доказать, что литература — национальна, что она — проявление национального разума (А. Абдиль). Они нападали на Джавида за то, что он не хотел спуститься с философских вершин и не воспевал величия национального разума.

Новая действительность Азербайджана все больше и больше отражалась в литературе и приблизительно в 1925/26 гг. литературная жизнь вступает в новый этап — этап «обостренных противоречий». Дело в том, что в литературе и после революции все еще господствовала группа Джавида, являвшаяся также и руководителем молодежи. «Азербайджанское литературное общество», созданное руками советских и партийных деятелей, функционировало в качестве организации этой же самой группы, хотя и включало в себя всех остальных писателей. Наряду с этим обществом и вопреки ему постепенно сложилась другая организация: союз молодых поэтов «Кызыл Калемлер», сгруппировавшийся вокруг комсомольской газеты «Гянч-Ишчи». Эта группа, молодая и бодрая, противопоставляла себя «Обществу литераторов», требовала признания и стремилась к гегемонии. Эта группа, являющаяся зачатком пролетарской литературы, с первого же дня своего существования шла под лозунгами ВАППа.

Группа Джавида и Джавада вопреки всем социально-политическим событиям продолжала свое прежнее дело, но делала это своеобразно и хитро. Джавид, все больше углубляясь в философско-историческую метафизику, называл искусство чистым и аполитичным, защищал лозунг «искусство для искусства» и объявлял себя внесоциальным.

В стихотворении «Мой бог» он писал:

У каждого своя любовь и свой творец,
А мой бог — это любовь и красота.
Противны мне партии и общества,
Не наслаждаюсь войной и политикой.
Не ощущаю ни философии, ни мудрости.
Моя душа — любовь и красота.
Что бы я не видел и куда бы не отправился
Воспринимаю только красоту и любовь.

В драме «Топал-Теймур» он создал художественный образ такого «независимого» поэта (Тамерлан).

Джавад шел другим путем: боевой националистический тон он заменил унылым, грустным, разочарованным упадочничеством. Объявляя всю действительность (конечно, новую) изнасилованной и ограбленной, он мечтал о том дне, когда сможет рассказать все свое горе далекой возлюбленной.

Другой поэт Самад Мансур шел еще дальше: все существующее он считал обманом зрения и воображения — «краской» (терминология восточного суфизма). Политическая мысль этих маневров была ясна всякому коммунистически мыслящему человеку. Но один критик (Талыблы) над могилой того же Самад Мансура воскликнул: «Умер наш великий пролетарский поэт!»

Почти вся молодежь была под влиянием этого настроения, что усиливалось еще старанием некоторых «профессоров» из Константинополя, которые были заняты делом «науки и просвещения».

После дискуссии на тему «болезни нашей литературы» новая молодежь во главе с тов. Джабиевым победила старое и взяла в свои руки «Литературное общество», превратив его в «Ассоциацию пролетарских писателей Азербайджана». Но это была формально-организационная победа, давшая только временный эффект.

VII.

Все эти социально-исторические события привели к образованию трех основных писательских групп: буржуазной, попутнической и пролетарско-молодняцкой.

Буржуазную группу образовывают Джавад, Джавид и др. В предыдущих главах мы объяснили исторический генезис этих двух поэтов. Занимая противоположные места внутри буржуазного класса дореволюционного времени, они сегодня как бы дополняют друг друга. Джавад, формально признавая советскую действительность, творчески ей чужд. Даже злополучная теория «социального заказа», результатом осуществления которой было его стихотворение по случаю десятилетия Октябрьской революции, не помогла ему скрыть свою классово-чуждую природу. В этом стихотворении он удовлетворился голым утверждением, что «единственный правильный путь — это Октябрь!».

Эмигранты-муссоватисты в своем литературном сборнике («Истиклал Огурунда», Константинополь) каким-то образом опубликовали неизданные в Азербайджане стихотворения Джавада.

Джавад ни разу публично не протестовал против этого.

Гусейн-Джавид, дополняя Джавада, идет другим путем, стремится изображать новую действительность, советскую молодежь, выступает с протестом против всего прошлого, создает образ Азэр. Это желание, конечно, следует приветствовать, но его ни в коем случае нельзя считать признаком «пролетаризации» Джавида, хотя некоторые «критики» и объявляют его «нашим» за то, что он восстал против чадры, арабского алфавита и патриархальной жизни! Такая политически близорукая «критика» не понимает, что Джавид сделал это только после того, как кемалистская Турция официально провела свои реформы (латинизацию письменности, снятие чадры и т. д.) и что между этими реформами и пролетарской революцией лежит большая пропасть. Это — только

новый курс в культурно-политической программе азербайджанской буржуазной интеллигенции, который ничего общего не имеет с пролетарской культурной революцией. Джавид недавно написал драму из жизни грузинской эмиграции «Дэли Князь», которая дала повод некоторым критикам утверждать, что Джавид перешел на сторону пролетариата. Но стоит только более тонко проанализировать основную структуру драмы, как пред нашими глазами опять выступит только новая разновидность тех джавидовских героев, о которых мы писали выше. Джавид был и остался буржуазным поэтом.

Попутническая группа писателей разбивается на правую и левую части; это вызывается тем обстоятельством, что — во-первых, попутчики вообще не монолитны, а, во-вторых, в их среде объединены различные группировки дореволюционной литературы.

В правую попутническую группу входят Шаик и Джабарлы; в лево-попутническую — Молла-Насредин, Ахвердов, Али-Незми, Ордубади, Сеид-Гусейн, Сулейман-Сани, Чемен-Земинли, Санылы и т. д. С большинством из них мы уже встречались в предыдущих главах нашей статьи и поэтому не будем останавливаться на характеристике некоторых из них.

Для всех этих попутчиков основная и единственная форма революции — это буржуазно-демократическая, национально-освободительная революция. Так они воспринимают революцию, так ее и изображают. В их произведениях руководителем крестьянских восстаний, революций является не масса, не рабочий, даже не крестьянин, а интеллигент (сельский учитель и т. п.). Это различно проявляется у каждого из них.

Джабарлы — самый популярный и самый талантливый. Он создал несколько драматических произведений, оказавших громадное влияние на современную молодежь: «Айдын», «Октай», «Невеста огня», «Севиль» и др.

Как человек революционной эпохи и талантливый представитель мелкобуржуазной интеллигенции, недовольной буржуазно-патриархальными отношениями Азербайджана, — Джабарлы революционен. Эта его революционность, как нельзя ярче выявилась в его драматических произведениях. Джабарлы — жизнеспособный и молодой писатель, он все время движется вперед, эволюционирует вместе с той частью интеллигенции, которая резко противостоит реакционной муссаватской интеллигенции.

Поддержка такого писателя как Джабарлы необходима. Этого никто не оспаривает. Но чтобы действительно привлечь его к себе, чтобы освободить его от мелкобуржуазных болезней, необходимо сорвать маски с его героев, доказать, что они вовсе не являются новыми людьми, нужными социалистическому Азербайджану, т. е. необходимо классово осмыслить и объяснить его произведения. Эта элементарная операция пока никем не производится.

Джабарлы с первых же дней выступил с критикой основ буржуазно-патриархального Азербайджана, энергично протестовал против морально-нравственных их проявлений. Но в то же самое время он выступил апологетом интеллигентского индивидуализма, что объясняется его интеллигентским мелкобуржуазным мировоззрением. Для него интеллигент-одиночка — главный герой нашего времени, он и только он понимает тайну существования. В позднейших своих произведениях («Севиль», «Од Гялини») Джабарлы пошел значительно дальше и приблизился к современности. Но и это не освободило его от интеллигентской сущности. В настоящее время в Джабарлы борются два начала: Айдын и новый человек, которым он хочет стать. Эта борьба проявляется во всех произведениях Джабарлы. Айдын и Октай — образы, которые полнее всего воплощают эту борьбу. В Айдын побеждает интеллигент-одиночка.

«Севиль» — значительная победа положительного Айдына. Но и она не смогла выйти из мелкобуржуазных рамок советской интеллигенции. Джабарлы настроен революционно, но для него осталось непонятным главное — револю-

ционная роль рабочего класса как борца и строителя. Джабарлы сможет стать самым лучшим представителем советской некоммунистической интеллигенции только тогда, когда он это поймет.

VIII.

В лево-попутнических группах наиболее актуальную роль играют Сеид-Гусейн, Ордубади, Али Незми, Саныли, Чемен-Земпили и др. Ахвердов и Молла-Насредин принадлежат к дореволюционной литературе и после революции не создали значительных произведений.

Ахвердов в свое время очень ярко изображал разложение помещиков и утверждение торговой буржуазии. После революции он создал несколько клубных пьес, в которых изображает крестьянскую революцию, причем во главе движения всегда стоит учитель-интеллигент.

Из поэтов-попутчиков Ордубади и Али Незми принадлежат к той группе поэтов, которая шла от Сеид-Азим к Музниб — Ордубади, с одной стороны, и от Сабира — с другой. Ордубади, тоже принадлежит к числу дореволюционных поэтов; он прошел путь от религиозного певца, певца побед исторических национальных героев-ханов, к сатирику школы Сабира до коммуниста. Но творчески он остался только попутчиком пролетарской литературы, ибо он изображал революцию как богиню.

Ордубади и Али Незми в своих сатирических стихотворениях остались активными общественниками. Как истинные члены течения Молла-Насредин они отзываются на все общественные явления, начиная от ноты Керзона и кончая займом индустриализации. В творчестве обоих поэтов значительную ценность представляет их антиклерикальная пропаганда.

Саныли — оригинальный поэт, поэт зажиточного середняка из среды сельской интеллигенции. Главная особенность Саныли в его крестьянском стиле. Все образы, эпитеты, сравнения, мотивы пропитаны деревенским духом. Машинизация деревни, ее приближение к городу получили свое яркое отражение в стихах Саныли. В своих произведениях он совершенно стирает социально-политические стороны смычки города с деревней, в результате чего деревня и город в его произведениях не знают классов. Деревня машинизируется, город снабжает ее машиной. Вот вся картина смычки. Ни классовой борьбы, ни роли пролетариата в социалистическом переустройстве сельского хозяйства, ни социальной целевой установки не дано в произведениях Саныли. Он утверждает, что в Азербайджане нет пролетариата, а тюркские рабочие — это только крестьяне, работающие на производстве. Такое непонимание роли классовой борьбы и пролетариата в советском Азербайджане создает идеализацию деревни («Аран Кечю») и изображение феодального общества как общества, в котором царствует классовая гармония («Намус да васы»). Эта основная ошибка ставит Саныли за пределы советско-крестьянской литературы. Саныли становится поэтом индивидуальных хозяев, зажиточных крестьян, которые не признают руководства и диктатуры рабочего класса.

Среди лево-попутнических писателей одно из видных мест занимает прозаик Сеид-Гусейн. Можно сказать, что свою творческую деятельность С. Гусейн (Гусейн-Садык) начал после советизации Азербайджана, т. е. в последние три года. Этому предшествовали длинные и мучительные колебания, переживания политических блужданий. Победила советская действительность, и Гусейн-Садык окончательно перешел в ряды революционной интеллигенции. Главная отличительная особенность Сеид-Гусейна в его быстрой и умелой ориентации в современной жизни и правильности ее понимания.

Сеид-Гусейн, главным образом, изображает установление тех новых взаимоотношений, которые характерны для советского Азербайджана: раскрепощение женщины и втягивание ее в общественную жизнь. Многочисленные рассказы Сеид-Гусейна дают очень любопытную картину разрушения старого быта и укрепления нового. Сеид-Гусейн глубоко злободне-

вен, но в злободневности он умеет показать пафос нового строительства, которое изменяет всю жизнь Азербайджана. От своего прошлого он отмежевался не только творчески, но и политически. Он прекрасно разоблачил ту политическую партию, к которой он сам когда-то принадлежал (муссават), и тех, государственных деятелей, под руководством которых долго еще он работал. Сеид-Гусейн — бывший рабочий-наборщик, но он до мозга костей интеллигент. Это ярко выявляется в его изображении рабочих («Узун дэрэ»). В костюме рабочего, Сеид-Гусейн создает не рабочего, а мещанина торгашеского Азербайджана (Агаверди), глубоко реакционного, равнодушного по мировоззрению интеллигента-одиночки (рассказ «Узун дэрэ»).

Чемен-Земпили выступил в современной литературе вторично после революции, когда он вернулся из муссаватской эмиграции, признал свою ошибку и политическую несостоятельность. Это его вторичное выступление ознаменовалось вторым дополненным изданием его рассказов, написанных и изданных еще до революции («Кечмиш Сахифелер»). Период после первой русской революции со всеми его психо-идеологическими проявлениями изображен в этих замечательных бытовых рассказах, показывающих жестокую эксплоатацию крестьян помещиками. В рассказе «Дин айры кардашлар» Чемен-Земпили, изображая армяно-мусульманскую резню, показывает социальную причину этого бедствия. Неважно, что он все это приписывает интеллигенции обоих народов; важно то, что он хотя в общих чертах понимает сущность этих событий.

IX.

Пролетарская литература Азербайджана возникла под непосредственным влиянием русской пролетарской литературы. Борьба ВАППа против теорий невозможности пролетарской литературы и др. мелкобуржуазных течений в литературе получила свое применение и в Азербайджане. Это дало всем антисоветским и контрреволюционным элементам в Азербайджане и за границей повод утверждать и «доказывать», что лозунг пролетарской литературы в Азербайджане руссификаторский лозунг, что пролетарскую литературу в Азербайджане невозможно создать, что русские хотят уничтожить тюркскую литературу и заменить ее русской: Джавида — Пушкиным, Джавада — Демьяном Бедным. Так писал Мирза Бала Мамед-Заде в одной из своих статей в муссаватском журнале «Ени Кавкася». («О проблеме демократии в Азербайджане и о пролетарской литературе» 1927 г., Константинополь). Дальнейшее развитие пролетарской литературы доказало клеветническую и реакционную сущность подобных заявлений и показало, что пролетарская литература — естественный результат социально-экономических изменений Азербайджана и что влияние русской пролетарской литературы было необходимым влиянием более опытного и культурного рабочего класса на родственную литературу соседних рабочих классов.

Это влияние имело и свою отрицательную сторону, которая проявлялась в механическом перенесении некоторых ошибок старого напостовства (неправильная политика по отношению к попутчикам, к учебе у классиков и т. д.), и в применении злополучной теории «социального заказа». Теория социального заказа дала повод некоторым критикам защищать стихотворения об Октябрьской революции, вроде написанного Джавадом. Известная часть пролетарских писателей вышла из мелкобуржуазной среды и осталась в состоянии оторванности от непосредственной жизни рабочих и крестьян, от общего строительства новой жизни. В этом главная особенность и главная причина, которые, наряду с положительными, создали отрицательно тормозящие моменты. Отсутствие нужной для нового писателя политико-творческой учебы и образования, отсутствие писательской культуры у молодых пролетарских писателей, помешало им более глубоко понимать свои задачи.

Многие склонны определить эту группу молодых писателей как непролетарскую. Но это неправильно, так как не в статике, а в динамике нужно искать основную сущность явления. Это уже пролетарская литература, которая складывается в своем движении вперед, в своей целевой устремленности, все больше и больше очищаясь от пережитков.

Наиболее полное свое оформление пролетарская литература получила в 1926 г. в «Союзе молодых писателей» при газете «Гянч Ищчи» и «Коммунист». До этого, как мы выше указали, были единичные ростки ее. Одним из первых пролетарских писателей нужно считать Сиимура, автора маленьких рассказов, в которых в иронически-легком тоне изображается разрешение социально-бытовых противоречий советского Азербайджана. Его отличие от других авторов того же типа заключается в его понимании роли нового фактора движения общественных отношений в лице советских органов.

Остальные пролетарские писатели относятся к числу вышеупомянутых молодых поэтов, которые за собой не имеют ни опыта подпольной работы, гражданской войны, ни опыта строительства. Главными представителями этой группы «молодой гвардии» Азербайджана выступили Сулейман-Рустам, Февзи, Мюшфик, Рахим Рафили, Исмаил Хафиз, Ариф, Салями из поэтов и Назарли и Абуль-Гасан из прозаиков. Эта группа со своей внутренней стороны очень разнообразна.

Чтобы не останавливаться на каждом писателе отдельно, мы попробуем дать общий анализ произведений, вышедших в течение трех лет.

Главная пролетарская революционная линия творчества молодых поэтов — это линия борьбы со старым мировоззрением в литературе, новый пафос борьбы и строительства, новое понимание жизни и действительности. Сулейман-Рустам в своем сборнике стихов «От печали к радости» наметил эту линию и определил дальнейшее развертывание ее.

Протест против философствующих или плачущих поэтов является одним из главных мотивов. Почти у каждого мы найдем своего рода литературный манифест, или творческую платформу, где говорится об обязанностях новых поэтов, поэтов революции. Эту обязанность они понимают в полной слитости поэта со своим классом и в выражении его борьбы и победы. Жизнерадостность, оптимизм и трезвый энтузиазм — основное стилевое построение пролетарских писателей. Они выражают это во всех своих стихах, о чем бы они ни писали. Майский праздник для них день веселья; природа, мрачная во всем историческом прошлом, и та смеется и т. д.

Почти все стихотворные произведения этого молодняка — наивно-агитационная лирика, повторяющая аналогичное состояние русской пролетарской поэзии в эпоху «Кузницы». Революция и ее общие атрибуты являются главными мотивами ее.

Пролетарский молодняк сумел в значительно недолгое время разрушить траурное здание джавадовской литературы. Эта первая линия пролетарской литературы сыграла громадную роль в смысле воспитания молодежи и влияния на попутнические группы писателей.

Но, как мы выше указали, определенные социально-бытовые причины у пролетписательского молодняка создали известные противоречия, необходимая борьба с которыми предполагает вскрытие этих болезней, в особенности в настоящее время, когда буржуазная и попутническая литературы все больше активизируются, занимают место гегемонов в азербайджанской литературе. Не только в смысле мастерства, но и в смысле современности и актуальности, социальной значимости, произведения пролетарского молодняка сильно уступают буржуазным и попутническим и отстают от последних. Если два года тому назад в азербайджанской литературе основной тон давался пролетарским молодняком, то в 1929 г. мы имеем другое положение: Джабарлы своей драмой «Севиль«, Джавид поэмой «Азер» и драмой «Дэли Князь» и Сеид-Гусейн своими рассказами выступали определяющими писателями дня и по количеству

и по качеству своих произведений. А пролетарская литература повторяет свою старую лирическую тематику с заголовками: Красная Армия, «1-е Мая», «Женщина Востока» и т. д.

Угрожающим фактом является также явное перерождение кое-кого из пролетарской молодежи, например Февзи, Рустама, Мюшфика. Это перерождение сказывается и в их политике, и в их произведениях.

Если Февзи в своих прошлогодних стихах во всем видел женщину и предлагал ей принадлежать ему (в поэме «Монастырская девушка»), то в этом году, он все больше усиливает эту эротическую свою тенденцию.

Еще в прошлом году т. Кулиев Мустафа в газете «Бакинский рабочий» отмечал элементы есенинщины у Сулеймана-Рустам. Последние стихи его («Ночь», «Последнее письмо» и т. д.) не только не рассеивают опасности перерождения, но усиливают ее. В «Ночи» он революцию изображает в форме мистической силы (ветер), которая помогает беременной (старое общество) родить ребенка (новый мир). Само восприятие революции, как физико-биологического явления, показывает сущность этого произведения. Это, между прочим, характерно для них для всех; любопытно то, что они все время воспринимают революцию или как стихийную бурю (Рахим и Мюшфик), или как солнечный восход, ночь и день (Сулейман-Рустам).

Формальным проявлением правой опасности является их увлечение арабско-персидским метром «аруз», который создан для языков, имеющих долгие и краткие звуки. Этот метр был характерен для фиюзатской школы и Джавида, но он давно был изгнан из литературы не только у нас, но и в Турции. Аруз неспособен передать звуковую особенность тюркского языка. И несмотря на это С. Рустам, Мюшфик и Февзи последнее время пишут исключительно этим метром. Это означает усиление влияния Джавида на литературу.

Поэзия молодняка не создала ничего такого, что в данный момент можно было бы противопоставить буржуазной литературе.

Все эти отрицательные стороны пролетарского молодняка ничуть не умаляют его значения; ибо эти недостатки, по нашему мнению, являются временными, так как правильная организация работы и учебы молодых поэтов дает положительные результаты и в этом отношении.

Не лучше обстоит дело и с пролетарской прозой. Молодая вообще азербайджанская проза, в лице пролетарского писателя Назарлы, имеет своего лучшего представителя, но это еще недостаточно. Прозаические вещи молодого прозаика Абуль-Гасан дают достаточное основание утверждать, что поддержка молодых прозаиков может стать хорошим способом оздоровления части этого молодняка.

Заканчивая главу о пролетарской литературе, мы не можем не остановиться на творчестве Назыма Хикмета. Этот пылкий молодой анатолийский революционер открыл целую школу в пролетарской литературе Азербайджана. Он разбил и разрушил все основы старого искусства, подобно футуристам, создал новую, конструктивную форму стиха в турецкой и азербайджанской литературе.

Он создал высокохудожественные поэмы, в которых выразил всю силу революционности рабочего класса и социалистического строительства. Здесь нет возможности подробно анализировать его произведения. Отметим только то, что его школа имеет хороших последователей в лице Рафили, Селями и др. Но принципы, проводимые этими молодыми поэтами, еще не вполне понятны широкой публике. Все это не мешает этой школе играть прогрессивную роль в современной азербайджанской литературе.

X.

Характер нашей статьи исключает возможность затронуть более подробно некоторые важные проблемы пролетарской литературы. Но мы не можем не

сигнализировать того нежелательного и вредного положения, в котором находятся некоторые из пролетарского молодняка. Есть поэты, но нет произведений — является наиболее удачным определением этого положения. Над этим нужно задуматься и найти пути к оздоровлению. Организационно это должно заключаться в проверке трехлетней творческой работы данного состава руководства АзербайджанскойАПП (мы говорим о тюркской секции АзАПП).

В организационном отношении в худшем состоянии находятся попутнические писатели: они находятся вне всяких творческих организаций. Целое поколение попутнических писателей не имеет своего организационного приюта, хотя некоторые из них приняты в Аз. АПП! Необходимо создать федерацию советских писателей, необходимо организовать ту массу попутчиков, которая с большой охотой идет к нам; их нужно социально перевоспитывать, и это можно только делать в федерации писателей, которая должна иметь коммунистическое руководство.

Еще одна из организационных задач сегодняшнего дня в Азербайджане — это организация учебы и культурной работы над собой среди молодых и старых писателей. Самая большая опасность идет со стороны литературного бескультурья. Нужно сказать откровенно — руководящие органы над этими вопросами не думают. В то время как буржуазная и попутническая литература делает гигантские шаги вперед, создает новые художественные произведения, пролетарский молодняк в течение трех лет повторяет одни и те же песни, штампованные песни, которые имеют только заготовку, и воображает, что он создает всемирно-значительную литературу. Это потому, что лозунг учебы, самокритики совершенно не проводится в жизнь.

В заключение нужно еще отметить, что основные социально-творческие тенденции современной азербайджанской литературы направлены именно в пользу пролетарской литературы. Это нас обязывает более сознательно итти по этому пути и создать такие произведения, которые можно было бы противопоставить непролетарской литературе. А это невозможно без учебы, без писательской культуры.

Слабость пролетарской литературы усиливается еще тем, что в результате обострения классовой борьбы и активизации буржуазных слоев интеллигенции активизуются буржуазная и мелкобуржуазная литературы. Она от обороны переходит к нападению. Временное двухлетнее свое молчание она прекращает новыми песнями о «новом». Она внешне омолаживается; ее внешняя метаморфоза приводит в заблуждение многих, и они бессознательно становятся проповедниками «пролетаризации» буржуазной литературы. Это — новый этап в современной азербайджанской литературе, и он требует своего понимания. Для того, чтобы не капитулировать перед этой наступающей и практически и теоретически буржуазной опасностью, нужно переорганизоваться, сорганизоваться и организовать попутнических писателей, взяться за серьезную работу над собой и над другими (себя утвердить, попутчиков переутвердить, а буржуазных писателей уничтожить, конечно творчески). Иначе, из этой битвы, которая многим кажется идиллией, мы выйдем побежденными, и тогда трудно будет исправиться. А это дело АзАПП и ВОААПа. Мы надеемся, что в ближайшее время этот вопрос будет широко обсуждаться этими организациями.

ЛИЦО СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ.

(Первое десятилетие.)

А. Гринберг.

За нами несколько лет настойчивой и разносторонней работы в области детской литературы. Несколько лет соединенных, хотя и не всегда согласных, усилий правительств, писателей, педагогов и иллюстраторов. И, несмотря на множество возникавших в пути ошибок, можно наконец с уверенностью сказать: советская детская книга существует, она имеет свое лицо.

Ее читатель и герой — пролетарский ребенок. В этом ее отличие от всего предшествовавшего. Она призвана питаться революционной современностью. В этом ее насущная особенность.

Весь путь ее исканий, роста и достижений проходит вокруг одного основного вопроса: об открытом внедрении в детскую книгу общественно-политического содержания.

Именно на этом участке происходит и решается борьба за новую книгу. И только эта направленность советской детской литературы, особенно и ярко ее характеризующая, может явиться мерилом для оценки ее течений и уклонов, ее успехов и неудач и извращений.

Советская детская литература возникла на пустом месте. В 1917—1919 гг. новых книг почти не писалось; издательства «Светлячок», «Путеводные огни», «Юная Россия», Кнебель кончали работу, переиздавая сказки всех видов и теплые бытовые либерально-сентиментальные рассказы из дореволюционной литературы. Будущий герой последующих лет присутствует уже и здесь, но он еще неузнаваем. Он опутан и раздавлен благотворительным доброжелательством со стороны и непреодолимой несправедливостью судьбы. Такова, напр., «Пышная жизнь» Л. Авиловой, переизданная в 1918 г., рассказывающая о безысходном и жалком существовании пролетарской трехлетней Любки; описав Любку, посаженную кучером прокатиться в господские дрожки, автор обрывает рассказ иронической и бессильной горечью. «Какой почет! Какая слава! Вот когда гордость ее вполне удовлетворена! Гордость маленькой, ничтожной, еле живой Любки в ее богатой, пышной, великолепной жизни!».

Герой уже есть, но нет еще в детской книжке уменья подвести читателя к политическим выводам. Еще непривычно приобщать читателя к общественно-политической жизни, хотя, быть может, никогда впоследствии она не настигала быт так бурно и явно, как в эти годы.

Один из первых советских детских журналов, вышедший в разгар гражданской войны одним только номером под неизбежно сказочным названием «Ковра-самолета» в Киеве в 1919 г. — еще не имел в своем портфеле ничего более близкого к общественно-политическому моменту, чем статья о переименовании киевских улиц.

В этом окружении либеральной безнадежности, «Пышной жизни», «Моего милого детства» [1]), «Задушевных рассказов [2])» и сказок — русских, арабских, народных, Перро, Андерсена, — в этом окружении появилось одно из первых названий новой книги, помеченное 1918 г.: «Как красношейки царя победили» — сказка для детей в день празднования революции, Отдел народного просвещения Басманного Совета рабочих и красноармейских депутатов. Книга эта среди прочего сказочного увода от действительности напомнила о свершившейся революции, правда, сделав это все в том же неминуемом обличии старой сказки. Эта книга — не вклад в литературу. Ее следует отметить как явление.

1920—1922 гг. прошли под тем же знаком неопределенности и случайности переизданий при случайном появлении не-

[1]) Клавдия Лукашевич.

[2]) Засодимский.

многих новых книг. На скудном детском книжном рынке «Конек Горбунок» Ершова — и «Пущин в селе Пушкинском», Авенариус — и Чуковский.

Но некоторая подлинная новизна обозначилась в новом пересмотре старого, в начавшихся попытках к уничтожению хотя бы внешних атрибутов прежней книги: «барин» заменялся «хозяином», «бог» начинался с маленькой буквы, «ангел» переделывался в «фею».

И только 1923 г. следует пометить первое появление действительно советской новой детской книги.

1923/24 г. определяется трудное и постепенное ее нарастание, совпадающее с утверждением новых методов воспитания и обучения и с пионердвижением.

Эта книга еще несовершенна, отвлеченна, рассудочна. Но несомненно: в ней подлинно новое. Она сразу пренебрегла всеми традициями прежней детской книги — мягкой иносказательностью, забавой, ужимкой. Она вломилась в гущу современности: в Октябрьскую революцию, в историю революционного движения, в международные задачи.

К этим именно годам относится возникновение общественно-политической серии «Беседы у костра» в комсомольском издательстве «Молодая гвардия». Здесь же появились и первые названия еще наивных пионерских книг, вроде: «Сон пионера или первое дежурство», «Против красного галстука».

Задачи новой детской книги были поняты почти сурово; были поняты настолько серьезно, что ими увлеклись даже серьезные писатели для взрослых. А. Неверов написал «Ташкент город хлебный». С. Григорьев дал детскому читателю «Паровоз ЭТ 5324». А. Новиков-Прибой выпустил «Морские рассказы». В детскую литературу вошли гражданская война, жестокости голода, советская действительность.

Но особенно знаменателен переворот, отмеченный 1924 г. в дошкольной книге, где до того безраздельно господствовала сказка, где властвовала погремушка и побрякушка. В то время как советские детские сады стали выводить своих питомцев в окружающую жизнь, в производство — в кузницу или мастерскую швейной артели, — на книжном рынке появились книги Н. Смирнова и Г. и О. Чичаговых: «Детям о газете», «Откуда посуда», «Путешествие Чарли Чаплина» [1]). Здесь впервые заговорили с малолетним читателем о серьезном —серьезно и без прибауток, о том, что не шуточно — без шуток, хотя и весело; впервые автор обратился к читателю с такими необычными словами: «О том, чего нет на свете — много пишется. И о коте в сапогах, и о говорящих зайцах. А вот мы решили предложить детям книжку о том, что на свете случается».

Эти книги, хотя еще и суховатые, но тщательно продуманные, своеобразные, занимательные, умно и ярко иллюстрированные, являются одним из первых достижений советской детской литературы, одним из первых ударов против неограниченного культа беспредметной фантастики в чтении для младшего возраста, против увода младшего читателя от действительности.

Но книги Смирнова и Чичаговых — исключение, а вклад в детскую литературу крупных писателей — единичные названия. Наряду с этими победами первые шаги новой книги отмечены и неудачами и ложными попытками. Не все авторы, обратившись к новому содержанию, решались отказаться от прежних испытанных приемов. Нередко новые темы включались в старое обрамление. «Первомайская сказочка» «про маленькие ручейки и высокую гору» [2]) оказывалась томительной аллегорией, где ручейки обозначали усилия рабочего движения, а гора — дряхлеющий капитализм.

С другой стороны, детские журналы («Пионер», «Барабан», «Октябрьские всходы») [3]) водворяли на своих страницах серьезный, взрослый газетный шаблон; здесь длился непрерывный митинг; под видом гражданской войны и революции кипело дешевое приключенчество.

[1]) Гиз. 1924.
[2]) А. Кравченко. Гиз. 1924.
[3]) Украина.

Пред лицом этих ошибок и неумелостей новой литературы особенно ярко расцветали в борьбе с ней на книжном рынке мастерски сделанные «лепо-нелепые» книги для развлечения читателя во что бы то ни стало («Федорино горе», «Тараканище», «Речь про полено, куль и печь»). Книги эти, шедшие вразрез с новыми педагогическими начинаниями, обращенные к бывшему читателю, устаревшие раньше, чем замысел их был изжит, но талантливо выполненные писателем [1]) и издателем [2]), владели читателем и родителем читателя.

А вслед за ними, в противовес советской книге выступала грубая и бездарная, но милая широким читательским кругам своей привычностью обывательщина частного издательства Мириманова.

И в эти же сроки, здесь же, неудержимо и немедленно стала назревать халтура. Советская книга была еще слаба, часто немощна, нередко сомнительна, была трудна и строга, еще не владела приманкой талантливости или искусности, еще не умела использовать всех разнообразных и сложных новых возможностей. А рядом с ней идеологически старые работники книги уже торопились обставить свои начинания новыми политическими символами: серпом и молотом, звездой и пионерской косынкой; лойяльно и развязно внедряли в детскую книгу новое, как моду; бойко и спешно обесцвечивали то, что еще не успело зацвесть на скупых и бережных советских детских страницах. К старым сказкам приделывались обновленные, в духе времени, концы; прежнюю народную «репку» поучительно тянул коллектив; котята аллегорически выступали в красных бантах; объединенные зайцы обращали в бегство индивидуального волка.

Новые темы воспринимались как занятная злободневность. В производственной серии, затеянной все тем же издательством Мириманова, новый замысел был сразу и ловко снижен до прежнего доступного, забавного уровня детской книги. Научно-популярное содержание вульгаризовано, искажено и опошлено обывательской беллетристической болтовней.

Страницы детского журнала «Мурзилка» [1]) пестрели «докладами» птиц, собраниями пауков, сообщениями петуха о коллективе собак и кур. Этот журнал для младшего возраста, преображенный потомок бывшего «Светлячка», приступал к новшествам детской жизни, к детской общественности, к новому школьному быту с шуточной резвостью старого детского чтения, обращая их незаметно для неприхотливого потребителя, а может быть и для самого себя, в карикатуру.

Халтура множилась и наступала. И в эти же 1923/24 гг. в стороне от большой дороги детской литературы обозначилось небольшое, но здоровое течение, вызванное к жизни новым: в книжных магазинах появились первые осторожно и тщательно собранные книги рассказов и стихов, написанные самими советскими детьми. Таковы: «Мы были маленькие — мы немного подросли», «Как мы ухаживаем за нашими животными» [2]) — сборники, составленные руководительницами дошкольного детского дома; «Ильич» [3]) — рассказы и стихи, написанные после смерти Ленина рабочими детьми, воспитанниками детских домов и школьниками.

Эти книги незаметно сыграли немаловажную роль: в них впервые возникло живое лицо нового детского читателя, показанное им самим; в них обнаружились действительные новые черты его быта, рассказанные его же словами.

Подводя итоги этим начальным годам борьбы и жизни новой детской литературы, следует заметить, что, как правило, в детской книге этого времени все новое еще скучно, а веселое — старо.

И как вывод из этого: старая книга всех видов, начиная от шуточно припра-

---

[1]) К. Чуковский.
[2]) Изд. «Радуга».
[1]) Изд. «Рабочей газеты». —
[2]) Изд. «Новая деревня». 1923—1924.
[3]) Изд. «Новая Москва». 1924.

вленной современностью или от затейливо замаскированной в новое и кончая приятной обывательщиной ловкого издателя или блестящей безделушкой испытанного автора — старая книга всех оттенков еще побивает на книжном рынке с трудом пробивающуюся к жизни новую.

Но уже последующие годы 1925 и 1926 — преодолели эту бывшую книгу — предмет забавы и развлечения для читателя — и вытеснили ее.

Все усилия сосредоточились вокруг нового, т. е. вокруг общественно-политического момента в детской книге. И здесь все то, что намечалось в предшествовавшие годы, развернулось: и подлинные успехи, и искренние неудачи, и ложные искания, и откровенная подделка.

Общественно-политическая тенденция непрерывно нарастала. Но с ней усиливалась и опасная для детской книги тенденциозность. Книга оказалась охваченной, пронизанной и расцвеченной новым устремлением к новому. Но в руках отдельных безыдейных авторов и беспринципных частных издательств этот новый признак стал временами доходить до карикатурности. Общественно-политическое содержание в книгах всех видов и сортов, для дошкольников и пионеров, в стихах и в прозе наводнило книжный рынок. И безудержно расцвела политическая халтура в детской книге.

Свержение самодержавия в звериных сказочных царствах, красные флаги в птичьих клювах, зайцы в пионерских косынках и пионеры, неизбежно завершающие всякое начинание, все похождения и каждое приключение, — все это стало неотъемлемой принадлежностью любой книжной витрины.

Пионер стал главным, стал модным героем. Но даже тогда, когда он не объект откровенной халтуры, литература о нем не удается.

«Библиотека юного пионера» и «Библиотека юного ленинца» — серии, присущие нескольким издательствам — везде посредственны.

Если книгу о пионерах возьмется писать начинающий автор из комсомольцев, он либо утопит дела и нравы пионерского лагеря в поверхностном и немощном приключенчестве, либо закидает читателя пионер-достижениями, вроде обуздания шайки самогонщиков силами приехавшей в деревню пионерки; либо просто вдастся в настойчивый и отвлеченный пафос.

Если книгу напишет писатель старого порядка, он убьет все живое в пионере гладким благополучием и сладкой удачей.

В противовес всем трудностям нового около этого времени легко расцвел до положенного ему предела талантливый пустячок издательства «Радуга» — прекрасно оформленные, художественно-сделанные книги К. Чуковского, С. Маршака и других.

Но в то же время рядом с размножением в области новой книги поддельного, ложного и просто неудачного происходит нарастание настоящей советской книги вообще и общественно-политической в частности.

На гребне этого движения стоит книга А. Кравченко «Детям о Ленине», вышедшая в Государственном издательстве в 1926 г.

В свое время эта книга была признана неудачной: в ней нет литературных достоинств, в ней нет жизни, она отвлеченна, бескрыла, бескрасочна; вместо рабочего движения, революции и Ленина она дала читателю бессильные слова о них, неубедительные, недостаточные схемы. Но на расстоянии нескольких лет нельзя не признать явлением — появление этой строгой, сухой и обдуманной книги, которая в упор «Мухиной свадьбе» [1]) и прочему взяла крупнейшую из всех общественно-политических тем и выдвинула ее перед читателем младшего возраста. Создание этой трудной по замыслу книги, которая помимо автора прорабатывалась и педагогическими и научными организациями, представляется теперь былым, почти героическим усилием советской литературной общественности.

В окружении «Детям о Ленине» и в те же годы появился целый ряд хороших

[1]) К. Чуковский. Изд. «Радуга».

книг общественно-политического характера. В книге «Как Саша стал красноармейцем» А. Кравченко [1]),—автор, уже не отступая ни одним словом от своей серьезной задачи дать детскому читателю революционное чтение, сумел тем не менее облечь свою тему жизнью, бытом, занимательностью. В этой книге уже есть убедительный революционный пафос.

«Гришкина дружина» Д. Кочеткова [2]) рассказывает реально и подлинно о революции 1905 г. на Красной Пресне в Москве, используя для этого исторические факты, справки, материалы и сведения местного порядка. Эта книга почти мемуарного характера — интересная и новая попытка в области детской литературы.

К этому же времени относится и одна из лучших вещей Н. Смирнова и Г. и О. Чичаговых: «Почему не было баранок?» [3]). Эта книга смело вводит дошкольного читателя в круг экономических и политических вопросов и делает это с литературной увлекательностью, уже почти не уступающей старой сказке.

В те же годы журнал для дошкольников «Искорка» в издании «Рабочей Москвы» сделал попытку ввести самого младшего из читателей в газетную современность и таким образом обратиться к нему с самым сильным революционно-агитационным материалом. В журнале помещалась «Газетная страничка», где давались статьи и о советском перелете в Китай, и о юбилее Академии наук, и о советских ледоколах, и о войне в Марокко, и даже о казни польских коммунистов.

В этом же журнале давались для младших детей революционные биографии вождей по поводу газетных памятных дат.

Жизнеописания политических деятелей и революционеров заняли прочное место в детской литературе, начиная с 1925—1926 гг.

Правда, целый ряд биографий, появившихся в серии «Библиотека юного пионера» [4]) издательства «Молодая гвардия», следует признать неудачными: всегда неубедительные, они либо шаблонны и беглы, либо] сдобрены в своем революционном содержании плоской беллетристической фабулой.

Однако, наряду с этой слабой серией появлялись книги, хотя и среднего литературного достоинства, но превосходные по содержанию, волнующие своей простотой, искренностью и глубокой революционностью. Такова «Беседа с пионерами» И. Скоринко и И. Тютикова «Вася Алексеев» [1]) (жизнь и смерть молодого большевика, рабочего Путиловского завода).

Появился и талантливо сделанный «Друг народа» Н. Тихонова [2]) — о Сун Ят-сене. В этой книге все немногословно, просто и легко, но каждое слово ее доходит до читателя.

Несколько в стороне от общественно-политической тенденции этих лет стоит иной ряд прекрасных книг, доказывающих подъем общей культуры детской книги.

Упомянем «Тюремных Робинзонов» М. Новорусского [3]) — о жизни и научной работе шлиссельбургских узников,— «Паровой конь» А. Слонимского [4]) — о первом паровозе,— «Республика Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева [5]) — о детском учреждении имени Достоевского в Ленинграде, книга, написанная воспитанниками, бывшими беспризорными.

Однако эта разносторонняя доброкачественность является еще исключением. Характерной, средней книгой 1925—1926 гг. остается книга посредственная. Содержание этой средней книги — неизменно общественно-политическое.

В последующие, последние 1927—1929 гг. — среднюю массовую книгу уже отмечает именно эта доброкачественность. Другой особенностью этих лет, заслуживающей внимания, становится некоторый отход от общественно-политического содержания.

---

[1]) Гиз. 1925.
[2]) Изд. «Молодая гвардия».
[3]) Гиз.
[4]) Автор — Елена Гай.

---

[1]) Изд. «Прибой». 1927.
[2]) Гиз 1926.
[3]) Гиз. 1926.
[4]) Гиз.
[5]) Гиз.

Качество книги повысилось. Даже незначительные пустяки мелких писателей стали выглядеть солидней и крупней, благодаря обдуманному, а иногда и блестящему оформлению.

Качество повысилось настолько, что книга посредственная и слабая уже не скользит с прежней легкостью по книжному рынку. Между тем авторы наиболее трудной — общественно-политической книги — еще слабы и малочисленны, еще не выросли, еще не объявились. В этом следует признать одну из причин понижения общественно-политической тенденции в детской книге.

С прекращением моды на политику уменьшилось и количество халтуры в этой области. Издательство Мириманова, отряхнувшись от революционности, стало довольствоваться современностью, равняясь на программы Гуса.

Впрочем пережитки политической халтуры еще не окончательно иссякли, особенно в дошкольной литературе.

Дешевые, пестрые, заманчивые книжечки издательства Мириманова для младшего возраста все еще пестрят такими агитационно-политическими выпадами среди неизбежных стишков о собаках и кошках: «Коля с Митей — пионеры, братья рады свыше меры, знамя красное несут, песню громкую поют», или «Мы октябрята — бравые ребята! с флагом идем, громко поем». Однако эта пионерская песня и этот красный флаг уже являются принадлежностью не зайца и не свинки.

Неисправимым остался и детский журнал «Мурзилка» со всем к нему относящимся — библиотечкой, приложениями. Журнал этот, выходящий в издании «Рабочей газеты», умеющий своей вкрадчивой детскостью покорить читателя, несет в читательскую гущу многотиражную струю безостановочной порчи вкуса. На страницах его можно еще и в эти последние годы общего подъема культуры детской книги встретить такую халтуру, как «Полуоктябренок Шуренок и полуоктябрина Зина» [1]).

[1]) В книжке: «Хлопот полон рот» из серии «Библиотечка Мурзилки».

Еще и в наши дни невзыскательный автор несет читателю в книжке «Для октябрят про китайчат» такую игрушечную легкость политических достижений младшего возраста: «И кострами октябрят весь Китай теперь объят».

В книге для дошкольников «Как лучше?» [1]) автор убедительно доказывает читателю неудобства индивидуального застегивания на спине лифчика с штанишками и тут же указывает на современный выход из положения в виде коллективного застегивания все тех же лифчиков ставшими в затылок друг другу детьми из детского дома. Не тема и не замысел делают эти книги ложными; надуманность, деланность, холодность, легкость этого коллективизма лифчиков ставит трудную и нужную идею на грань карикатурности.

Другая дошкольная писательница даже в незатейливый рассказец «Без ужина» старается внести пафос лозунга: «Кто не работал без устали, в котел не заглядывай — густо ли», восклицает она.

Той же неприемлемой около-политической модностью веет от заглавий таких книг иных маститых авторов, как «Декабрята» А. Алтаева [2]) или «Пугаченок» С. Ауслендера [3]).

Злоупотребление пионерами отчасти продолжается и в эти последние годы: «Пионеры в царстве пушнины», «Пионеры-животноводы», «Пионер Петька в Баку на нефтяных промыслах», «Пионер Петька едет на Донбасс». Самые заглавия этих книг свидетельствуют о том, что здесь пионер прикреплен к теме для большей убедительности, для придания книге нового советского лица.

Многие из авторов, усвоив новые лозунги, еще и поныне недостаточно поняли содержание новых устремлений. В книгах производственных для дошкольников мы встречаем вместо нового быта культ того кустарничества, от которого уже с ожесточением хочет отряхнуться жизнь.

[1]) Гиз. 1928.
[2]) Изд. Зиф. 1927.
[3]) Изд. Мириманова. 1927.

Однако характерным для этого последнего, ближайшего к нам периода является не отрицательное крыло детской литературы, а большое непрерывно-нарастающее ядро средних доброкачественных книг и на их фоне значительное количество книг, выдающихся и ярких.

Авторами этой средней, не поражающей своим блеском, но действительно современной, жизненной, нужной книги являются в большой мере не профессионалы писатели, а подлинные работники детского воспитания и обучения. Это знаменательное явление, быть может, возможное только в условиях советской общественности, в советской стране, где каждый работник на любом участке строительства настойчиво и неотрывно вовлекается вглубь и вширь не только своего прямого дела, но и всего с ним соприкасающегося.

Настоящими, хотя и скромными писателями оказались на страницах советской детской книги не столько литературные мастера, сколько школьные работники (М. Зарницина, А. Шиголев), руководительницы детских садов (О. Тальшина, тверские, московские дошкольницы), библиотечные работники (Н. Шер, С. Зак), рассказчицы (М. Баршева), инспектора отделов народного образования (Е. Адамович), работники детского театра (С. Розанов) и другие. Их имен не перечесть. Явление это становится стихийным.

Сверх многого другого писатели-педагоги внесли в новую детскую литературу без прикрас, без сладости и без карикатуры столь недостающую ей книгу быта: новую школьную жизнь, быт советской деревни.

Участие педагогов в создании детской книги укрепило и другое с первых лет наметившееся явление, которому принадлежит и место и будущее в новой детской литературе: единичные столичные попытки собирания подлинных материалов детского писательства стали осуществляться на местах. Таковы, напр., интересные по своим литературным достоинствам маленькие уездные сборнички рассказов деревенских детей, изданные в Кашире Уездным отделом Народного образования [1]).

К новым явлениям детской литературы, тесно связанным с приходом нового писателя педагога, следует отнести и возникающие попытки библиографических обращений к детскому читателю. Наряду с отделами «Советуем прочесть», или «Что читать и чего не надо читать», имеющимися во всех советских детских журналах, в 1928 г. в издательстве «Прибой» вышла книга: «Что мне читать» — «Указатель литературы для детей старшего возраста» [2]); здесь собрано двести пятьдесят отзывов, обращенных непосредственно к читателю, сделанных занимательно, свежо, по-новому. Этому литературному явлению несомненно принадлежит будущее и относительно среднего и младшего возраста.

Такова интересная разносторонность детской литературы за последние годы. Но культура детской книги уже настолько высока, что по всем ее разделам, возле доброкачественной рядовой книги возникают и выдающиеся образцы; почти в каждом ответвлении вырастает свой значительный автор.

Таковы среди природоведческих — книги Виталия Бианки.

В производственной книжке выявился как значительный автор Б. Житков. Беллетристический шаблон, казавшийся в этой книге почти неизбежным, Житковым устранен. Все его вещи тонко продуманы, прекрасно и крепко написаны, превосходно иллюстрированы, убедительны; будучи серьезными — занимательны, будучи занимательными — лишены посторонней болтовни.

Целый ряд других превосходных производственных книг строится авторами в связи с вопросами и фактами истории культуры [3]).

---

[1]) «Наши рассказы», сочинения учеников третьих и четвертых групп сельских школ Каширского уезда. 1927. «И мы умеем сочинять», работа ребят четвертых групп сельских и городских школ первой ступени. 1928.

[2]) Е. Привалова, И. Халтурин.

[3]) М. Ильин, «Черным по белому», Гиз, 1927. Е. Данько, «Китайский секрет»,

Эти новые образцы, повидимому, раздавили беллетристическую обывательщину в производственной книге и сделали невозможным возврат к былой фантастике, которая обращала в забаву для читателя научный материал. Но следует пожелать, чтобы расцвел и окреп и тот тип советской производственной книги, который в остро-современном сочетании политических вопросов с производственными революционно поучал детского читателя [1]).

В другом разделе детской литературы целый ряд книг мемуарного характера о путешествиях и путешественниках выдвинулся в противовес книгам дешевого и деланного приключенчества [2]).

Если вернуться к тому, чем советская детская книга отмечена в отличие от всего прочего — к революционной современности, к общественно-политическому ее содержанию, то окажется, что здесь за последние годы обозначилось несколько явлений различного порядка и разной ценности.

И здесь детская книга нашла своего серьезного автора — Н. Олейникова. Книги его лишены отрицательных старых приемов — ненужной беллетристичности, сентиментальности, болтливости; это — новый автор не только по содержанию, но и по форме; он деловит, краток, прост, он обращается к подлинности, он пользуется документами.

Другое явление последних лет — журнал для крестьянских детей «Дружные ребята» в издании «Крестьянской газеты». Этот скромный на вид, маленький журнальчик остро современен; каждым словом своим он служит классовому воспитанию, он выдержан от первой строчки до последней, до своих приложений, как и он, выходящих дешево, просто и со вкусом в своем дешевом оформлении. В приложениях он дает мелкие копеечные книжечки, дает газетку, до отказа набитую сведениями, призывами, агитацией, письмами детей; журнал украшен детскими рисунками, он помещает детские рассказы, он печатает урок немецкого языка, он вмещает антирелигиозный материал, и пионерский, и агрономический, и международный, и пьесы, и рассказы, и научные статейки, и обращения, и справки — на протяжении тридцати страниц небольшого формата ценою в 15 к. Этот журнал — настоящий журнал своих читателей. Он не упускает из виду ни одного движения крестьянской детской жизни, и он неотступно эту жизнь перестраивает и направляет, он твердит, агитирует, воспитывает. Тираж «Дружных ребят» непрерывно растет; он перешел за сороковую тысячу.

Наряду со всем этим движением вперед нельзя не отметить как явление, как новую уступку старому — ту заметную книгу Ю. Олеши [1]), в которой автор на одиннадцатом году революции талантливо облекает тему о революции в фантастику.

Таково первое десятилетие советской детской литературы, утвердившее и укрепившее ее, создавшее ее культуру, донесшее ее до ряда блестящих удач, изжившее немало извращений, вооружившее ее для дальнейших преодолений и точно прочертившее ее пути.

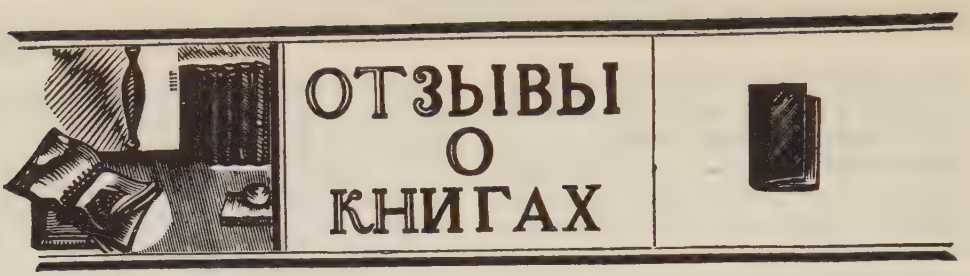
Таков крупный, очевидный и разносторонний подъем советской детской литературы в целом.

Гиз, 1929. М. Ильин, «100 000 почему», Гиз, 1929 и др.

[1]) Н. Смирнов и Г. и О. Чичаговы, «Детям о газете», Гиз, 1924 . «Почему не было баранок», Гиз, 1926 и др.

[2]) Н. Г. Смирнов «Государство солнца», Гиз, 1928. Николай Чуковский, «Капитан Джемс Кук», Гиз 1927. Николай Чуковский. «Русская Америка», Гиз, 1927 и др.

[1]) «Три толстяка», изд. «Земля и фабрика», 1928.



1. И. ВЛАДИСЛАВЛЕВ. Литература великого десятилетия. *Э. Блюм.* **2. ГОЛОС РАБОЧЕГО ЧИТАТЕЛЯ.** *Н. Бельчиков.* **3. КИНО И КУЛЬТУРА. №№ 1, 2, 3. — 1929 г.** *А. Михайлов.*

И. В. ВЛАДИСЛАВЛЕВ. Литература великого десятилетия (1917—1927). Художественная литература. Критика. История литературы. Литературная теория и методология. Т. I. Гиз. М.—Л. 1928. Стр. 300. Тир. 3 000 экз. Ц. 5 р.

Появившиеся до сих пор труды по библиографии художественной литературы, критики и литературоведения составлялись по способу более или менее полного, но все же хаотического накопления библиографического материала. Действительно нужный тип библиографического издания пока почти не нащупан. Пожелания потребителя (от исследователя до литкружковца) восходят к двум типам библиографических изданий:

I. Основанному на максимально-полной регистрации и классификации литературного и критического материала (типу, близкому к «Лениниане») и

II. рассчитанному на определенно-установленный круг читателей, при строгом отборе, систематизации и аннотировании материала (справочные издания).

Все до сих пор вышедшие библиографические издания находятся где-то между этими двумя «берегами». Вся систематизация сводится в них, по большей части, к указанию критической литературы об отдельных писателях; почти совершенно игнорируется методологический и теоретический материал (исключение — далеко не заслуживающая похвального отзыва книга А. Белецкого и др. — «Новейшая русская литература», и различные «приложения» к библиографическим трудам).

Рассматриваемая книга по широте охвата (количество введенных имен, количество обследованного материала) превосходит все до сих пор имевшиеся библиографические указатели, но по своему характеру ни на шаг не приближается к одному из нужных типов библиографических изданий, занимая все ту же «серединную» позицию.

Как видно из предисловия, Владиславлев строит свою книгу по принципу отбора. Он пишет: «Если отрешиться от старого, взрощенного буржуазией понимания библиографии как беспринципного коллекционирования возможно большего количества материала, то перед каждым библиографическим трудом прежде всего естественно поставить вопрос о рамках отбора». Совершенно справедливо. Но зачем понадобилось для «теоретического обоснования» отбора охаивать «коллекционирование возможно большего количества материала»? Библиографическая полнота, во всяком случае, не относится к той части «наследства», от которой мы отказываемся. И совсем не плохо по «буржуазному» методу строил Владиславлев «Лениниану». Кстати, не нужно скрывать и того, что библиографический отбор не представляет особого «открытия» и в равной степени «взрощен» буржуазией.

Обратимся к конкретному материалу книги и посмотрим, какой «отбор» произвел Владиславлев в пределах своего задания, т. е. в отношении введенных в книгу имен и указываемой литературы. Заодно подвергнем критике и точность библиографических записей в книге.

Владиславлев сознательно ограничил себя, исключив писателей XVIII в. Включение всего-навсего Сумарокова, Ломоносова (о них см. Плеханов —

«История русской общественной мысли», Гуковский — «Русская поэзия XVIII в.» и др.) и пяти-шести других имен не представило бы большой библиографической трудности, а «полная картина литературной истории последнего десятилетия в живущем еще наследии прошлого» не осталась бы без такого существенного отрезка.

Это не значит, что с XIX в. все обстоит благополучно. Включив даже Ивановича-Сведенцова, все «участие» которого в литературной истории десятилетия заключалось в незначительных упоминаниях о нем в двух статьях краеведческого характера (в Семипалатинске и Нижнем), Владиславлев пропускает Батюшкова, Катенина, Вельтмана, Сенковского (о них см. сборники «Пушкин в мировой литературе» и «Русская проза» — 1926 г., книгу И. Розанова — «Пушкинская плеяда»), поэта-декабриста В. Раевского, поэта-крестьянина Е. Алипанова (как раз в это десятилетие возрожденного), Левитова, Н. Успенского (переизданы в «Прибое» в 1926 г.), Наумова (переизд. в 1926 г., о нем — Плеханов, т. X, и др.), Засодимского, Станюковича (о них в книге Кубикова — «Рабочий класс») и многих других, имеющих больше оснований попасть в книгу, чем Иванович.

Из современных писателей Владиславлев дополнил прежние библиографические издания такими «необходимыми» именами, как Л. Горная (книга стихов — Харбин, 1921), А. Худский, Ст. Шихов, Н. Троицкий (поэты, выпустившие в провинции по одной книжке). Зато не включены Владиславлевым И. Жига [1]), Е. Бывалов, Б. Кушнер, Д. Фибих, Г. Рыклин, Г. Венус, Д. Гатуев, Л. Иохвед, Н. Матяш, Г. Белых и Л. Пантелеев, М. Шишкевич, Р. Роман, И. Батрак, В. Петряк, С. Юрин, Е. Кораблев, Арго, И. Аксенов, Амур-Санан, А. Поповский, В. Дмитриева, Л. Жданов, Иванов-Грамен... Для того чтобы перечислить всех писателей, достойных стать рядом с Л. Горной и А. Худским, не-

[1]) Перечисляю лишь имена, известные к осени 1927 г.

хватит размеров всего номера журнала. Таков отбор в отношении имен.

Посмотрим, какой отбор производит Владиславлев в литературе о писателях. Начнем с писателей XIX века. О Толстом не указаны: статья Плеханова «Симптоматическая ошибка» в т. XV (по поводу «Не убий») [1]), книги Кубикова «Рабочий класс» (специальная глава о Толстом) и Станиславского «Моя жизнь в искусстве», отзывы Короленко в тт. I и III его Дневников, статьи в «клиническом архиве гениальности и одаренности», письмо Победоносцева к Александру III по поводу «Власти тьмы». Из текстов Толстого не учтена книга «Воскресенье»— Цензурные изъятия — «Заккнига», 1926. Зато рекомендуется Владиславлевым, напр., заметка «Толстой о цыганской музыке» в эмигрантской прессе.

Кстати: о Толстом указывается статья некоего В. И-ина «Толстой и современное рабочее движение», помещенная в книге III—IV «Октябрь Мысли» за 1924 г.; б. редактору «Ленинианы» не мешало бы знать, кто автор этой статьи.

О Пушкине, услужливо регистрируя многочисленные описания пушкинских мест, Владиславлев упускает следующее: Г. Плеханов — «Искусство и общественная жизнь» (т. XIV), М. Ольминский — «О печати», Л. Войтоловский — «История русской литературы», М. Рыбникова — Книга о языке (статья «Архаизмы пушкинского словаря») и целый ряд других статей более значительных, чем многие из приведенных Владиславлевым.

О Рылееве пропущено: Г. Плеханов — «14 декабря» (кстати и предисловие М. Покровского к этой книге), Ю. Верховский — «Поэты-декабристы» (стихи Рылеева и статья Верховского), Л. Войтоловский — «История русской литературы», И. Розанов — «Поэты среди декабристов» («Прожектор», 1926, № 8), Л. Тынянова — «Рылеев». Повесть, Гиз, 1926, и ряд книг и статей о Рылееве-декабристе.

[1]) Кстати, в сборник «Плеханов и Толстой» изд. Комакадемии эта статья тоже не включена.

О Кюхельбекере пропущен основной историко-литературный (Ю. Тынянов — «Архаисты и Пушкин», Ю. Верховский— «Поэты-декабристы»), биографический (Центрархив «Восстание декабристов», т. II. Дело о Кюхельбекере и др.) и библиографический (С. Вознесенский) материал.

О Салтыкове-Щедрине Владиславлев указывает, напр., заметку «Щедрин и Маковский» в эмигрантском издании, а пропускает следующее: Ф. Гинзбург «Русская библиотека Маркса и Энгельса» — в сборнике IV группы «Освобождение труда» (стр. 357—382 ряд подчеркиваний и замечаний Маркса о Салтыкове), Л. Войтоловский — «История русской литературы», И. Ясинский — «Роман моей жизни», статья Луначарского («Жизнь искусства», 1926, № 4) и др. Из текстов Салтыкова не указано «Экскурсии в область умеренного и аккуратного» — в сб. I «Язык и литература».

О Г. Успенском нет Плеханова (т. X), Кубикова («Рабочий класс») и т. I Дневников Короленко.

В ряде случаев Владиславлев не указывает главного материала. О Вяземском и Дале нет статей в сб. «Русская проза», о Каронине и Островском нет статей Плеханова (тт. X и XXIV), нет издания стихов Вл. Соловьева 1921 г.

Перехожу к современной литературе. Сравнительно благополучно обстоит дело с книгами самих писателей. Владиславлев хочет дать «по возможности исчерпывающий список всех отдельно изданных произведений современных писателей». В «исчерпывающий список» не попали: А. Блок — Два тома стихов, изд. «Земля», 1918; Собрание сочинений, изд. «Эпоха», тт. IV и V; В. Маяковский — 3 книги изд. 1926 («Разговор с фининспектором», «Сифилис», «С. Есенину»); А. Серафимович — ‹По земле», 1924; В. Бахметьев — «Михей Кузьмич на курорте› (два изд. 1926 и 1927); Ф. Панферов — ‹От деревенских полей›, 1926; Ю. Либединский — ‹В коллективе›, 1925; Н. Никитин — «Могила Панбурлея›, 1927; Э. Триоле — ‹Земляничка», 1926; А. Свирский — ‹В дни бесправия›, 1927; П. Радимов — «Земное», 1926; Я. Страуян — «Боевая быль», 1926; Е. Нечаев — «По пути к преподобному», 1926. Это далеко не «исчерпывающий список» пропусков. Можно многое прибавить [1]).

С критическими статьями и рецензиями о современных писателях дело обстоит куда хуже. О Горьком нет существеннейшей литературы: Г. Плеханов, т. XVII (об «Исповеди») и т. XXIV (статья о «Врагах» и письмо с отзывом о «Матвее Кожемякине»), В. Ленин — т. XI, ч. I—«Басня буржуазной печати об исключении М. Горького», т. XI, ч. II — Заметки публициста и т. XX, ч. I — «Начало демонстраций», Ф. Меринг — Мировая литература и пролетариат — статья о «На дне», Л. Троцкий — т. IV— статья «М. Горький и социал-демократия», К. Станиславский — «Моя жизнь в искусстве» и мн. др.

О Есенине есть даже сборник частушек родины Есенина, но нет сб. «Против есенинщины» (изд. «Правда», 1926); книги К. Радека — Портреты и памфлеты; статьи В. Ермилова «Почему мы не любим жицей»; Г. Деева-Хомяковского «Правда о Есенине» («На лит. посту», 1926, № 4); Галант «О душевной болезни Есенина» («Клинический архив», 1926, № 2) и др.

О ряде современных писателей, как и о классиках, подчас нет важнейшего материала. О В. Каменском — статей С. Малахова («Молодая гвардия», 1926, № 10, «На лит. посту», 1927, № 3); об А. Волжском — вышедшей отдельным изданием в изд. ВСКП в 1926 г. дискуссии о его произведении «Друзья по Волге»; о Н. Огневе — статьи А. Пинкевича в «Печати и революции» (1927, № 6) и А. Лежнева в «Правде» (1927, № 68); о Савинкове — статьи Г. Плеханова в т. XXIV; о Елпатьевском — статьи В. Ленина «На темы дня» (т. XII, ч. 2-я); о В. Шуликове указаны лишь

[1]) Зато Владиславлев усердно сообщает, какие произведения имеются у некоторых авторов в рукописи. Напр. у Н. Русова в рукописи целых пять романов, из них один со вступительной статьей Г. Шпета «Гегель и Чижики» (тоже в рукописи).

рецензии, и вовсе не указана единственная отдельная статья — С. Малахова («Комсомолия», 1926, № 9). Таков отбор.

Несмотря на указание Владиславлева, что «рецензиям уделяли мы особое внимание», не будет преувеличением сказать, что *им упущена не одна сотня рецензий в пределах обследованных изданий*. Несколько примеров наудачу: о 1-й книге стихов Уткина нет рецензий — «Печати и революции», «Правды» и «Известий»; о «Людишках» Орешина — «Нового мира», «Красной нови» и «Октября»; о «Росте» Жарова — «Печати и революции», «Молодой гвардии» и «Нового мира» и т. д. Рецензии к целому ряду книг Владиславлевым не указываются вовсе.

У нескольких десятков писателей — сплошные списки рецензий, без указаний, на какие именно книги они даны. Очень часто не указан автор рецензии, иногда же рецензия приписывается другому рецензенту.

Иногда *Владиславлев отсылает читателя к несуществующим в природе книгам* (Адалис — «Первое предостережение», С. Бобров — «Записки стихотворца», кн. 2), или к изданиям 1914—1916 гг. (книга Г. Адамовича «Облака» 1916, статья Иванова-Разумника о Ю. Верховском в «Заветах» за 1914 г. и др.).

Точность библиографических записей оставляет желать лучшего. Возьмем всю запись об Ю. Олеше:

«Зависть» (в журн. и отд. изд.). — «В одной стране». Пов. — Вот и все. В каком журнале, за какой год, где и когда издана отдельно «Зависть», где и когда напечатана повесть «В одной стране»? Возьмем другую запись:

«Голик Аркадий (Гайдар)... — Жизнь ни во что».

Из записи не известно — что это — повесть, роман, пьеса или сб. стихов, где, когда это издано, отдельным изданием или в периодике, настоящей ли фамилией или псевдонимом подписано это произведение. (Кстати и фамилия автора не Голик, а Голиков.) Такие недоуменные вопросы вызывает далеко не одна эта запись.

Среди литературы о Некрасове указывается:

«В. Евгеньев-Максимов — Революционные идеи в поэзии Некрасова». И все. Отдельное ли это издание, журнальная ли статья, статья ли в сборнике — неясно. Среди литературы о Филипченко находим запись:

«П. Яровой — Его статья в «Правде».

Попробуйте перелистать комплекты «Правды» за десять лет. Отсутствие указаний года при названии периодического издания — обычное явление в книге. Но далеко не всегда читатель должен радоваться указанию года. Так, напр., об одной из книг М. Залка указаны рецензии И. Машбиц-Верова в «Известиях» за 1927 г., и В. Вешнева в «Правде» за 1927 г. (номера газет и даты, конечно, не указаны). Просматривать комплекты за 1927 г. бесполезно. Рецензия Машбица помещена в «Известиях» в № 178 за 1926 г., а Вешнева — в «Правде» в № 222 за 1926 г. В списке литературы о Н. Тихонове указана статья Н. Осинского в № 145 «Правды» за 1923 г. На самом деле статья напечатана в № 146 за 1922 г. Таких примеров можно привести множество.

Иногда Владиславлев подразделяет литературу на отдельные периоды, что почти бесполезно, так как статьи часто перепутаны. Напр., в списке литературы о Блоке за 1918—1920 гг. есть запись: «Ю. Соболев — ... — Блок и революция. «Театр» № 53».

(Год, конечно, не указан.) Статья эта появилась в журнале «Театральная Москва» (а не «Театр») в 1922 г. (а не 1918—1920 гг.). Литературу о Блоке Владиславлев разделяет также на заграничную и советскую, причем в заграничную включается статья Э. Голлербаха в московском альманахе «Возрождение», а в советскую — статья Ашукина в берлинском сборнике «Сполохи».

В заключение укажем ряд путаниц, вводящих в заблуждение читателя. Так, по мнению Владиславлева, Киршон написал две пьесы — и «Кореньковщину» и «Ржавчину». Вс. Иванову, несмотря на появлявшиеся уже в печати его опровержения, Владиславлев упорно вслед

за другими библиографами приписывает ряд харбинских изданий, путая его с эмигрантским журналистом.

Безбожно путает Владиславлев однофамильцев. Так, рассказ «Епифанские шлюзы» по Владиславлеву в «Молодой гвардии» напечатал *Алексей* Платонов, а отдельным изданием уже выпустил *Андрей* Платонов. Есть два Ивана Никитина: ленинградский — автор «Уклона» и московский — автор «Тевтона и араба». Владиславлев соединяет их в одно лицо. Как было не спутать Владиславлеву Семена Григорьева, автора очерков «В царской казарме», с Сергеем Григорьевым, автором книги «Казарма»? — конечно, спутал. И разве можно разобрать, что создатель «Кон-Фуна»— А. Н. Чичерин, и автор книги лирики «Крутой подъем» — А. В. Чичерин — не одно и то же лицо.

Плохо обращается Владиславлев с однофамильцами и в тех случаях, когда приписывает критическую статью об одном — другому. Заметка Горбачева в «Очерках современной русской литературы» о Николае Алексееве, авторе «Яви», указана как критическая статья о Никандре Алексееве. Высказывания Полянского и Львова-Рогачевского о поэте С. Лукашине отнесены к беллетристу И. Лукашину. Письмо В. Наседкина в редакцию «На лит. посту» о некоем плагиаторе С. Перегудове включено Владиславлевым в список критической литературы об А. Перегудове.

Страдают не только однофамильцы, но и лица со схожими фамилиями. Правдухин в своей книге «Литературная современность» писал о Малышкине, Владиславлев, ничтоже сумняшеся, считает это статьей о Малашкине. В. Кранихфельд писал об С. Ан-ском, Владиславлев уверен, что об Иннок. Анненском.

Ряд книг Владиславлев переименовывает. «Полая вода» Лидина оказывается у него «Полой травой», «Два кровника» Пасынкова — «Двумя кровинками», «Дикое сердце» А. Веселого («Кр. новь», 1924) переименовывается в «Дикое счастье», «Стихи о ребе» Светлова (названные в книге Е. Никитиной «Стихами о рыбе») значатся в книге Владиславлева как «Стихи о себе». И уж совсем непонятно, почему «Коммунисты» Либединского (собр. соч., т. I) названы «Лицо авангарда».

Подведем итоги. «Количество» ошибок и неточностей не переходит в «качество», т. е. не обесценивает еще книги как библиографического пособия, хотя к этому и имеется некоторая тенденция. *Никакого библиографического отбора* в сущности *Владиславлев не произвел.* Ряд ошибок и опечаток, механически перенесенных из прежних библиографических указателей, свидетельствует о том, что далеко не весь материал был обследован даже de visu.

В отношении марксистской литературы Владиславлев произвел «отбор», никак не доказавший права составителя на «библиографический марксизм», который он так афиширует. Для Владиславлева лучше, если он вообще ни на каком отборе в этой книге настаивать не будет.

Но в смысле относительной полноты или, как угодно это назвать Владиславлеву, «беспринципного (именно беспринципного. — *Э. Б.*) коллекционирования библиографического материала» (по Владиславлеву — «буржуазный» метод) книга Владиславлева *по сравнению* с другими библиографическими трудами может быть названа *лучшей.* Это отнюдь не в похвалу книге. Это — в порицание нашей литературной библиографии, находящейся к началу второго великого десятилетия в таком состоянии, что даже эта книга не может не быть названа лучшей.

Э. Блюм.

ГОЛОС РАБОЧЕГО ЧИТАТЕЛЯ. Современная советская художественная литература в свете массовой рабочей критики. Составили Г. Бролов, Н. Лебедев, Б. Майберг, В. Сахаров. Изд. «Красная газета». Л. 1929. Стр. 207. Тир. 10 000 экз. Ц. 1 р. 50 к.

«Наш сборник,—пишут составители его во введении, — первая попытка непосредственного показа того, как оценивает рабочий читатель крупнейшие явления нашей литературы и какие произведе-

ния вызывают массовую — положительную или отрицательную — критику» (стр. 12).

В книге собраны отзывы массового читателя-металлиста о ряде крупных произведений пролетарских (преимущественно) писателей и попутчиков за последние годы: Вл. Бахметьева («Преступление Мартына»), Ю. Берзина («Форд»), Ф. Гладкова («Цемент»), М. Горького («Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина»), М. Карпова («Пятая любовь»), В. Кина («По ту сторону»), Б. Лавренева («Ветер»), Ю. Либединского («Комиссары»), Г. Никифорова («У фонаря»), С. Семенова («Наталья Тарпова»), А. Серафимовича («Железный поток»), А. Фадеева («Разгром»), Д. Фурманова («Чапаев» и «Мятеж»). Сводке отзывов предпосланы сводные заметки о произведении, причем эти «сводные статьи-аннотации составлены и выводы из них сделаны на основе отзывов большинства читателей» (стр. 8),— сообщают составители. Таким образом, это не мнение редакции о произведении, не научно-критическая оценка его, а попросту сводка тех же высказываний читателей, которые дальше печатаются в полном виде. После отзывов читателей даны ответы читателям некоторых писателей (Вл. Бахметьева, Ю. Берзина, Мих. Карпова и др.), в заключение — библиография основных статей об этом произведении. Таков план сборника, представляющего собой «систематизированные отзывы самих рабочих о некоторых произведениях современных писателей». Важно также и то, что «отзывы собраны не путем анкетных опросов, как сообщают составители, а являются продуктом обмена «мнениями *передовых читателей-металлистов*» (стр. 3).

Эта попытка споров о художественной литературе и ее критике в наши дни получает особенно важное значение.

За последнее время среди некоторой группы писателей начинает приобретать доверие лозунг — «ориентируйся на массового читателя».

В теории это звучит иначе. У лефов и формалистов это превратилось в требование изучения функций искусства, а не самого искусства, его природы. Форсоцы ухватились за эту мысль и переделали ее в теорию «социального заказа», полагая, что этим они стали на путь не только позитивизма, но и материализма. В статьях авторов этого направления прямо и безоговорочно проводится мысль о зависимости творчества писателя от пресловутого «социального заказа», рождаемого читательскими вкусами, и совершенно забыта и замолчана социальная, объективная природа творчества писателя, выражающая объективно социально-психологические черты своего класса. Представление о зависимости и обусловленности художественного творчества от читателя имеет видимость социологизма в понимании явлений, но социологизма вульгарного. Помимо того, что благодаря этому поощряется упрощенство в подходе к действительности, форсоцы избавляют себя и писателя от необходимости разбираться в социальном (классовом) лике читателя. Для них важен абсолют: «заказ», но кто дает этот заказ, они плохо разбираются. У них вообще заказ и вообще читатель. После этого ясно, что такое представление по виду позитивное, социологичное, по существу есть социологизм идеалистический, но отнюдь не материалистический.

Для материализма истоки творчества не в заказе читателя, они диктуются объективной действительностью, создаваемой производственно-классовыми отношениями людей. И читатель и писатель в сущности — производные явления. Объективная (классовая) действительность создает писателя и читателя. Но с точки зрения материализма не может быть читателя вообще, а есть читатель классовый. Причем читатель-масса не то же, что передовые слои читателей известного класса. Передовые слои класса обладают наиболее верным пониманием объективного хода развития действительности. Передовые слои класса видят дальше, умеют вскрывать тенденции развития, яснее представляют интересы класса в целом.

Понятно, что подлинно художественным, гениальным произведением будет

не то, которое рассчитано на массы «вообще», не то, которое, по мнению В. Шкловского, должно быть «достаточно низким, чтобы стать хорошим», и гений вовсе не есть «величайшая посредственность» (П. С. Коган), нет, гений есть выразитель взглядов, идей и настроений передовых слоев класса, который в известный исторический момент наиболее верно понимает объективный ход вещей и разрешает исторические задачи наиболее правильно с объективно-исторической точки зрения. В данный момент в России такой класс — рабочий класс и его передовые слои; ориентация на них — залог успеха писателя. Лозунг «ориентируйся на массы», взятый не критически, не диференцирующий социальных различий массы, не диференцирующий передовых и отсталых тенденций в массе класса, может завести писателя в болото мещанства в силу того, что не учит писателя разбираться в социальном лике «заказчика». Такой лозунг не освещает путь писателю, а сбивает с пути: это не электрическая лампочка, от которой нет теней в углах, а коптилка, — она мерцает, чадит и темнит в глазах.

Составители сборника пытаются ориентироваться на передового читателя. Не характеризуя в подробностях такового, но учитывая эту сторону дела, они заявляют, что *«отзывы принадлежат передовому отряду рабочего класса* — ленинградским металлистам, как и то, что для сборника отобраны наиболее обстоятельные и полные отзывы», подвергающие то или иное литературное произведение «разбору со стороны содержания, идеи, художественного его достоинства и языка» (стр. 6).

В действительности лишь очень немногие отзывы (напр., отзыв В. Муратова о «Преступлении Мартына» Бахметьева на стр. 19—20 и др.) представляют действительно интерес и содержательны. Подавляющее же большинство отзывов формально, поверхностно, бессодержательно. Возьмем, напр., такие отзывы; «Берзин пытался дать положительные типы, но дал их весьма неясно» (стр. 42): «это произведение («Форд» Берзина) я считаю нехудожественным. В нем показаны нетипичные лица» (стр. 44); «как-то чувствуется, что «Цемент» еще не совсем закончен» (стр. 52); или «книга («Цемент») в общем интересная. Местами, правда, нудна, тягуча, много рассуждений» (там же). «Эту книгу может понять тот, кто не оброс мещанством и не замкнулся в свои семейные будни» (стр. 57).

Приведенные отзывы берем без сокращений, в полном виде, как они напечатаны в сборнике. Ясно, что подобные суждения и оценки малоценны и не могут послужить «пособием для ориентировки в художественной литературе и уяснения социальной значимости и художественного достоинства каждого из произведений в этом сборнике» (стр. 6), как уверяют составители сборника.

Несмотря на ряд несомненно удачных и содержательных отзывов, представленная в сборнике рабочая критика, благодаря плохой организации, благодаря непродуманности плана ведения этой массовой критики, утратила много в своем значении. Организаторы рабочей критики допустили ряд промахов. Они не учли того, что критика художественного творчества есть сложное дело, требующее помимо здравого понимания фактов, помимо классового чутья, которым богат рабочий передовой слой, — также познаний специального характера. Критика художественных произведений есть оценка с классовой точки зрения художественных произведений. Но критика оценивает произведение на основе познания его, — оценка связана и вытекает из анализа фактов. В отзывах, данных в сборнике, удачнее даны оценки, определяющие классовое отношение рабочего-читателя к произведениям, — и нет правильного анализа, верных характеристик социальной природы произведений и выведенных в них «героев» (образов). Причина этому в отсутствии правильной организации дела. Рабочая критика была предоставлена самой себе, шла самотеком. Составители не ошибаются, когда говорят, что они спокойны за «правильный» классовый подход и социальную четкость, с которыми передовой рабочий читатель подходит при оценке художе-

ственного произведения в целом и каждой проблемы в отдельности, затронутой в нем (стр. 9). Действительно, это так,— действительно, в области оценки, классовый критерий у рабочего правилен. Но здесь как и везде нельзя предоставить дело стихии, необходимо внести сознательное начало, направлять внимание рабочего критика на уяснение классовой природы данных в произведении социальных характеров. Здесь рабочему критику нужна помощь, нужны указания, которые бы помогли разбираться в таком сложном материале, как художественное творчество. Руководители должны были помочь именно здесь, в указании путей правильного познания рабочим критикам художественного произведения, изложить и проработать основные принципы марксистского подхода к художественному творчеству, разобрать особенности современной литературы, раскрыть тенденции ее развития и т. п. И напечатанные отзывы и рассказ составителей об организации рабочей критики (стр. 4—5) говорят за то, что в этой части руководства не было, — и если оно было, то явно слабое или даже неправильное. Отзывы показывают, что их авторы далеко не ясно представляют особенности художественной литературы и задачи ее критики.

В отзывах оформлено (порой весьма удачно) отношение к современной литературе рабочего критика, определен классовый подход к литературе массового пролетарского критика, и *слабо* и *неудачно* проведено познание литературы, нет того, что называется разбором произведения, нет серьезной аргументации того или иного отношения к произведению. Составители сборника подметили сами это, но не придали этому факту должного значения. Они увидели, что рассуждения рабочего читателя порою бывают наивны по своей аргументации и примитивны по форме, но по социальной сущности они почти неизменно правильны и «четки» (стр. 9), т. е. его литературные знания слабы, поверхностны, но классовая оценка всегда отличается верностью, ясностью. Но в том-то и дело, что мы должны суметь не только собирать оценки рабочими художественных произведений, но и руководить этим процессом, дать рабочему правильное представление о задачах коммунистической критики художественной литературы.

Составители не уяснили себе, что их задача именно и состояла в том, чтобы показать рабочему критику, как надо познавать произведение, как надо «рассуждать», чтобы это было не наивно, а убедительно, чтобы то или иное отношение к произведению было аргументировано его разбором. Ибо оценка зависит от познания; только правильный анализ ведет к правильной оценке. Вот почему «первые ростки подлинной пролетарской литературной критики» (выражение составителей — на стр. 5), представленные в отзывах, напечатанных в рецензируемом сборнике, утрачивают свое значение в целом и сохраняют его лишь в части как материал, рисующий *отношение*, т. е. оценку некоторой передовой части современного пролетариата, к интересным явлениям художественной литературы наших дней. Необходимо, чтобы организаторы подобных массовых критических отзывов подходили к делу с ясным представлением о задачах марксистской критики, со знанием ее научных основ и не полагались бы лишь на верный классовый подход рабочего критика, а давали бы ему возможность осмысленно подходить к явлениям, сознательно вести дело критики литературы, для чего необходимо на основе познания давать классовую правильную и убедительную, основанную на анализе социальной природы литературного произведения, *оценку*, скрепленную классовым пониманием классовой направленности произведения. В данных в сборнике отзывах это отсутствует. Неумелое руководство повредило делу, которое надо всячески приветствовать.

Н. Бельчиков.

«КИНО И КУЛЬТУРА». Общественно-политический, научный и производственно-технический журнал. Изд. Теакинопечать. 1929 г. №№ 1, 2, 3, стр. 96+96+80. Тир. 4 000, 3 000 и 2 000 экз. Ц. 75 к. за номер.

Будучи журналом «общественно-политическим, научным и производственно-техническим», «Кино и культура» освещает более или менее удовлетворительно производственно-технические вопросы советской кинематографии, реже и очень лапидарно ставит вопросы общественно-политические и оставляет совершенно в стороне вопросы художественно-идеологические. Текущая продукция советской кинематографии проходит мимо журнала — в трех номерах имеется всего две рецензии: — на «Арсенал» Довженко (С. Третьяков) и на культурфильму «В тайгу за метеоритом» (В. Сытин). («К. и к.», № 3).

Что касается качества даваемого журналом материала, то и здесь на первом месте стоят работы производственно-технического и информационного характера (Статья П. Тагера — «О звучащем кино», В. Тимофеева — «Ближайшие задачи в области кино-техники», Анощенко — «Изобретательство кино» и др.).

Общим проблемам развития советского кино посвящены статьи М. Паушкина: «Основные директивные установки плана кинофикации РСФСР» (1), комментирующая контрольные цифры кино-пятилетки и «Кино-фактор культурной революции» (3), оперирующая тем же материалом, сгруппированным несколько в ином виде.

Общие организационные вопросы трактует статья П. Бляхина — «Очередные задачи» (1).

Его вторая статья «К итогам кино-сезона 1927—1928 гг.» (2), давая интересную сводку итогов сезона, *исходя из материалов и оценок* Главреперткома, носит слишком лапидарный характер в смысле *истолкования* приводимых им фактов. Например, говоря о «Веселой канарейке», автор сообщает: «С формальной стороны картина сделана большим мастером Кулешовым и настолько интересно, что будет смотреться достаточно широкими массами, а обывательщина из «Арса» и «Колосса» просто замрет от восторга» (10). Известно, однако, что как раз с формальной стороны «Веселая канарейка» представляет менее всего интереса, и правильно была квалифицирована, как падение Кулешова — *мастера* прежде всего (резолюция Ленинград. АРКМ); что касается «обывательщины» из «Арса» и «Колосса», то она «замирает от восторга» и перед картинами Эггерта, о формальных достоинствах которого говорить не приходится.

Интересный фактический материал дают статьи: М. Кокорина: «Кино на службе буржуазии по опыту войны 1914—1918 гг.» (2); Э. Лемберга — «Франко-германское соперничество на европейском кино-рынке» (1); Д. Элькин — «Ребенок и кино» (3) и др.

Нужно отметить также статью Г. Болтянского — «Кино-агитка периода гражданской войны» (3), ставящую вопрос о стиле кино-агитки.

Наибольшие возражения вызывают статьи, посвященные теоретическим вопросам. Сейчас, более чем когда-либо, необходима борьба за марксистскую методологию киноведения и казалось бы — единственный «толстый» журнал по вопросам кино должен был давать образцы марксистского изучения и критики кино, борясь с формалистами и вульгаризаторами всех оттенков.

В действительности мы наблюдаем обратное: «Кино и культура» сплошь и рядом печатает статьи, дискредитирующие марксистский метод, вульгаризующие основные вопросы кино-методологии.

Образец такой вульгаризации мы имеем в статье Н. Лухманова—«Жизнь — какой она должна быть» (1). Автор, например, считает, что «показывать в произведениях искусства жизнь, *какой она была, хотя бы и в недалеком прошлом*, принимая во внимание ближайшие достижения индустриального строительства — не только бесполезно, но и вредно во многих отношениях», ибо это может «разлагающим образом» повлиять на зрителя. Такой упрощенный «подход», конечно, только вреден, ибо важно так показать прошлое, чтобы оно не мешало,

а помогало строить настоящее. Одновременно с этим автор заявляет: «завтрашние итоги индустриального развития страны дадут новые пути рационализации бытовых условий, *завтрашние* итоги прозябающего сейчас мелкокрестьянского хозяйства *сохранят сегодняшние реакционные явления в быту*» (30). Этот «разрыв» по мнению Н. Лухманова должен быть предупрежден «путями культурной революции» и искусством. Такое представление снова является следствием примитивного понимания социалистической (это не мешает понимать автору) индустриализации, которая распространяется ведь и на «мелкокрестьянское хозяйство», и тем самым устраняется неизбежность чаемого Н. Лухмановым разрыва. Но если бы последний был неизбежен, то тогда искусство не могло бы спасти положения: автор переоценивает его функцию.

Также упрощает автор вопрос о показе быта и др. Но статья Н. Лухманова не теоретическая и напечатана в дискуссионном порядке — это *до известной степени* оправдывает *редакцию*. Однако в том же номере напечатана не в дискуссионном порядке, в разделе теории статья Ип. Соколова: «Психофизиологические основы кадра и монтажа», который утверждает психофизиологическую теорию искусства.

Соколов пишет: «Психо-физиология — основа кино-искусства. Проблема кинематографического восприятия — проблема психофизиологии кино... Есть две теории искусства вообще и кино-искусства в частности, — «физиологическая» и «психологическая» теория... Сейчас надо выдвигать на первый план психологическую теорию кинематографического восприятия» (48).

И далее: «Искусство — это сложные, условные рефлексы особого — эстетического порядка» (50). Соколов забыл, что существует еще *марксистская теория искусства*, которая рассматривает искусство прежде всего как социальный факт и что именно *социальное*, специфизируемое в образах искусства есть *основа* последнего. Впрочем, по свойственной всем эклектикам и путаникам привычке, Соколов оговаривает в конце: «психофизиология кино *упирается* в социологию кино». В статье она, однако, упирается сама в себя; что касается «социологии», то в понимании автора ее задачи сводятся к «установлению типов восприятия в разных аудиториях», т. е. к подсобной для «психофизиологии» работе. При этом (54) Соколов сваливает в одну кучу всевозможные факторы, которые должна учитывать эта упрощенно-потребительская социология: климатический, возрастной, профессиональный.

Нельзя не отметить также статьи проф. *П. И. Карпова*: «*Интернациональный язык кино*» (1). Профессор дает очень любопытное объяснение возникновению кино: «Когда *усложнились* социальные условия существования, когда наука, искусство и техника развились до высоких пределов, тогда *человек понял*, что ему необходимо завоевать такие возможности, благодаря которым общения среди людей стали бы наименее затруднительными» (56). Из этой фразы трудно заключить, что кино возникло в капиталистическом обществе, что оно прекрасно может быть орудием классового угнетения и *разобщения* (а не «общения») «среди людей» и т. д. «Человек понял» — и возникло кино — звучит слишком уж наивно, за этим скрывается представление об общенародном «прогрессе», идеалистическая теория «духовного совершенствования народа», которая была с излишней подробностью изложена профессором Карповым в его «фундаментальных» трудах. («Творчество душевно-больных» 1926 г. и др.).

В статье проф. А. Топоркова: «О предметном жесте в кино» (2), напечатанной без всяких редакционных примечаний, дается целый ряд определений, *отрицающих* классовый характер кино-искусства. «Весьма скоро зритель видит перед собой не просто людей той или иной социальной группировки, но человека вообще: и работница, и графиня *одинаково* плачут над своим больным ребенком, *одинаково* целуют своего возлюбленного. Это — общечеловеческие страсти, которые представлены в кино-драме.

Это — глубокие, биологические основы жизни, любовь, рождение и смерть, которые здесь открываются перед зрителем» (38).

Выдвигая понятие «предметного жеста», Топорков исходит из рассмотрения кино как «технического искусства» (это подробно развито им в книге «Технический быт и современное искусство», см. нашу рецензию в «Красной нови» 1929, кн. IV), возникающего на основе «индустриальной техники» *вообще*, т. е. как внеклассовой категории. Вместе с тем он указывает на то, что предметный жест присущ также зверям и «породистым животным», у которых он является *прирожденным* (35). Это показывает между прочим, что, проповедуя внеклассовость, проф. Топорков несколько запутался между техническим фетишизмом и вульгарным биологизмом. Он призывает то к фордовской индустриализации, то к звериной примитивности. Одновременно профессор обнаруживает непонимание исторического процесса, утверждая, будто культура «романтического» (это на языке профессора обозначает — доиндустриального) театра сводилась к «ложным следствиям ложной теории» (36).

Вместе с тем проф. Топорков выступает как диалектик. Он говорит, например, о противоречивой природе жеста (предметное — биологическое). «В одно и то же время выявляются обе полярности; биологический полюс, жизнь, пребывающая во всех ситуациях, та жизнь, которая роднит нас с дикарями и животными, и полюс исторический, преходящий, обнаруживающий нашу зависимость от вещей, предметов, постоянно меняющийся в нашей практике и в нашей борьбе с природой. В известном смысле можно сказать, что здесь через это противоречие временное и вечное сливаются в одно, проникают друг в друга, как общее и частное» (пример Топоркова: «Ввергнутые в водопад любовники борятся со стихией и в то же время тревожатся друг за друга»).

Диалектика очень примечательная, но отнюдь ни в каком отдаленном родстве с марксистской диалектикой она не состоит; в данном случае даже поверхностная фразеология не обманывает: перед нами псевдонаучная обывательщина, с ее «всеобщими» категориями и вульгаризаторством.

Методологический уровень журнала «Кино и культура» внушает опасения, журнал смазывает теоретическую борьбу на кино-фронте. Вместе с тем, стоя в стороне от борьбы в советском *кино-искусстве*, не касаясь сегодняшней продукции советской кинематографии, журнал не выполняет свои прямые функции, становится неактуальным. Он должен выправить свою линию и чем скорее, тем лучше.

Д. Михайлов.

Государственное издательство

Отв. редактор *В. Фриче.*
Зам. отв. редактора *И. Беспалов.*
Редакционная коллегия: *Р. Азарх.*
П. Керженцев.
И. Литвинов.
И. Маца.
В. Переверзев.